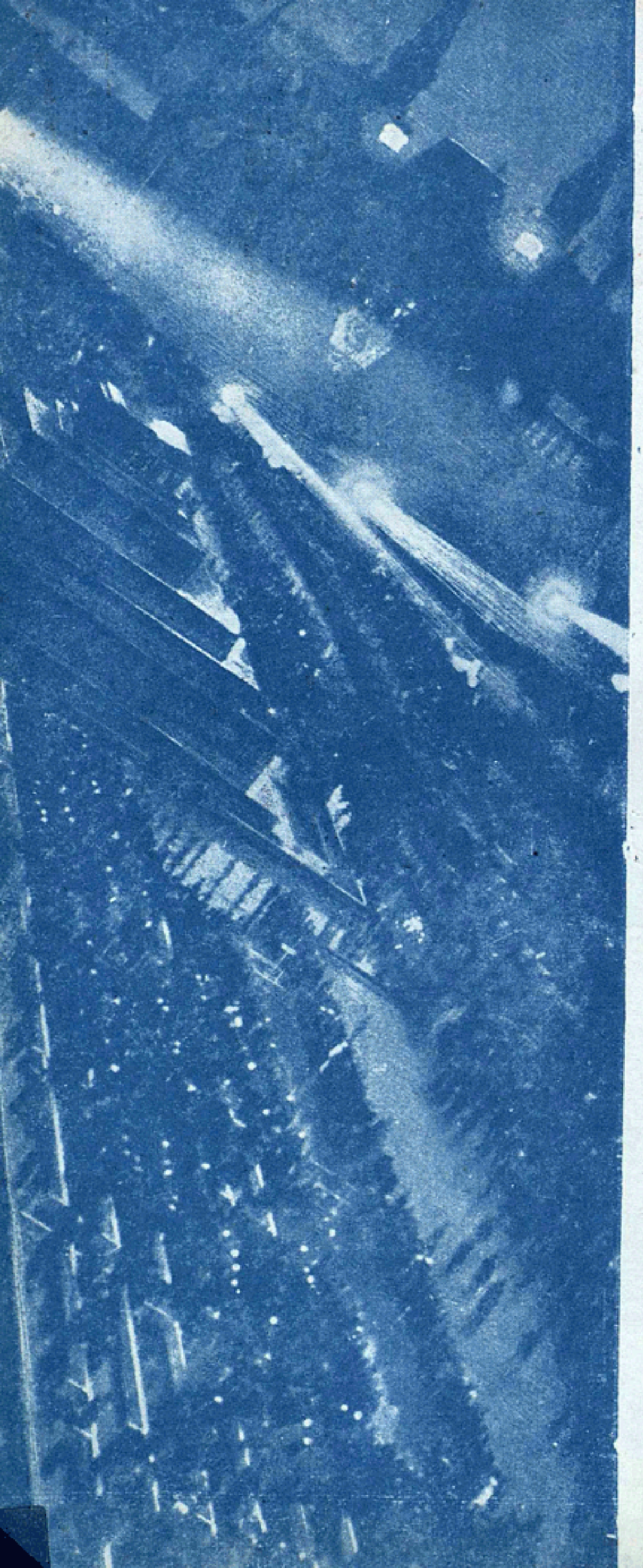
11

СМО1
1

СОВЕТСКОЕ КИНО



СОДЕРЖАНИЕ

Б. ШУМЯЦКИЙ — Задачи темплана 1934 г. 1

К. ЮКОВ — Заметки к темплану 5

Е. ОРДИКОВА — О колхозной тематике 11

А. МЕДВЕДКИН — Новое качество драматургии 15

А. МЕДВЕДКИН — «Стяжатели» 19

В. СКРИПИЦЫН — «Преступники» 28

В. РОССОЛОВСКАЯ — «Великий утешитель» 29

Б. КОВАЛЬ — Океаны и люди 50

Н. ВОЛКОВ — На звуковые темы 56

В. НИЛЬСЕН — Натурная съемка 67

В. ТОЛЛИНС — Советские картины в Соединенных Штатах 74

В НОМЕРЕ — портреты режиссеров, работающих над новыми кинопостановками. Портреты публикуются в алфавитном порядке. Продолжение в следующем номере «Советского кино».

Слева на обложке — XIX МЮД. Вечером на Красной площади. Кадр из Союзкинохроники: операторы Е. и Б. Игнатович.

Обложка по эскизу художника М. Милославского. Журнал набран, сверстан и отпечатан в типографии «Искра революции». Клише изготовлены в цинкографии «Крестьянской газеты» тт. Капровой, Мазиковым, Питерским и Мордыш, под руководством т. Бутаева.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

12 месяцев—24 р., 6 месяцев—12 р., 3 месяца—6 р.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

11

орган российской ассоциации работников революционной кинематографии

Ответственный редактор К. Ю. ЮКОВ

3-й год издания
1933
Москва

Журнально-газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

Б. Шумяцкий

задачи темплана 1934 года

Перед темпланом 1934 года партия и правительство ставят ряд важнейших задач.

Эти задачи теснейшим образом связаны с общими задачами второй пятилетки, намеченными еще в решениях XVII партконференции о построении бесклассового социалистического общества.

Особенно остро стоит перед нами проблема тематики. Тут мало наметить актуальные темы, мало дать им правильную политическую формулировку, надо еще наряду с этим создать все условия для художественной реализации выбранной темы в сценарий, а затем в фильму. Для этого киноруководством должен быть найден конкретный писатель или сценарист. Для этого должен быть подготовлен квалифицированный режиссер.

«Дикие» темы и «вдовствующие» сценаристы и режиссеры меньше всего способны сейчас обеспечить план реальных кинопостановок.

Не отвергая поэтому отдельных исключений, когда сценарий пишется без учета конкретного режиссера, за правило надлежит признать, что сценарий должен писаться драматургом-писателем или киносценаристом в тесной связи и постоянном творческом общении с режиссером, которому поручается постановка данной темы. Выбору конкретной темы и ее творческому осуществлению должен предшествовать отбор основных разделов тематики, по которым необходимо ставить фильмы в планируемом году.

Выбор этих разделов вовсе не означает механического перечисления всех сколь-нибудь значимых тем, как об этом ошибочно полагал на первом всесоюзном тематическом совещании один из ораторов. Нет, этот выбор должен правильно ориентировать художников на основные и для данного этапа в е д у щ и е темы, настойчиво требующие художественной реализации.

Попытаемся дать наметку ведущих разделов современной кинотематики. Для этого нужно, прежде всего, установить номенклатуру наиболее желательных жанров, ибо между жанром и темами не может не существовать внутренней связи.

Нам нужны жанры, пронизанные оптимизмом, мобилизующими эмоциями: бодростью, жизнерадостностью, смехом. Жанры, дающие максимальные возможности для показа лучших большевистских традиций— непримиримости к оппортунизму, выдержке, инициативе, сноровке и большевистской масштабности работ.

Такими жанрами могут быть:

а) драматическое кинопроизведение как большая форма киноискусства, через сложные перипетии борьбы и показ больших чувств утверждающее оптимистическое начало и передовые тенденции развития нашего общества и роста новых людей;

б) комическое кинопроизведение, включающее лирические, комические и сатирические элементы как «малую форму» нашего большого киноискусства;

в) феерическое кинопроизведение как новый, почти еще не опробованный в советской кинематографии жанр, пропагандирующий передовые идеи науки и техники, не вышедшие еще из стадии лабораторных экспериментов, находящиеся еще на грани фантазии, чтобы в ближайшем историческом завтра претвориться в реальность, в богатую научными открытиями советскую действительность.

По этим основным жанровым разновидностям и надо организовать тематику будущих лент темплана 1934 года.

Теперь конкретнее о самой тематике и ее ведущих линиях.

Нам попрежнему надо много и серьезно работать над тематикой социалистической переделки сельского хозяйства, его коллективизации, над тематикой преодоления косности и отсталости, доставшихся нам в наследство от идиотизма старой капиталистической деревни, над темами о новом человеке, который растет в советской деревне, который рождается там в классовых боях с последышами капитализма.

Нам надо много и серьезно работать над тематикой социалистической индустрии, переделывающей лицо нашей страны из аграрной, отсталой в страну передовой техники; о пафосе этой работы, о ее героях и героике, о тех огромных сдвигах, которые внесла в нашу жизнь эта индустриализация, о тех новых пластах талантливых людей, рабочих, техников, инженеров, которых она подняла из низин былой проклятой жизни на вершину человеческой мысли и передовой техники.

Нам надо много и серьезно работать над темой о быте новых людей, ибо это один из самых отсталых участков, где в порах так называемой личной и семейной жизни гнездятся еще отдельные пережитки старого суеверия, косности, домостроевщины, бескультурья.

В этом тематическом разделе без упрощенчества и сусальности надо показать доподлинную переделку людей разных возрастов, показать эту переделку на примерах не только молодежи, но и людей старого поколения, чтобы резче выявить контраст между тем, что было раньше и что мы имеем теперь, между старым уделом рабочего человека, в быт которого капитализм усиленно внедрял мерзость и зверства «власти тьмы», несознательности и идиотизма, и всем тем новым, чем так богата наша современная советская жизнь.

Нам надо работать над темами культурной революции, культурного роста все новых и новых миллионов людей, которых партия и советская власть поднимают из низин жизни, включают в работу по социалистической индустрии и социалистическому сельскому хозяйству. Тут надо показать представителей почти половины населения нашей страны, занятых сейчас настойчивой и упорной учебой, наверстывающих то, что у них отнял капитализм и царизм.

Наконец, надо нам работать над оборонной тематикой. Мы еще совершенно не научились по-настоящему показывать нашу Красную армию, ее героику и героев в боевой и мирной работе, волевых командиров и лучших ударников и красноармейцев, не научились показывать узы, связывающие эту героическую армию с многомиллионными массами рабочих и крестьян. Ряд провалов и неудач на путях художественного осуществления оборонной тематики, провалов таких картин, как «Краснознаменец», «Моя родина», «Каховский плацдарм», должен вызвать у нас большевистское желание как можно полней и скорей преодолеть эти неудачи и создать высокохудожественные и идейнонасыщенные оборонные кинопроизведения.

Ни одного дня нельзя дальше терпеть такого положения, чтобы наша страна не имела фильм, выражающих не только ее хозяйственное и культурное, но и ее военное могущество.

Этого надо добиваться во что бы то ни стало. Этого надо добиваться хотя бы уже потому, что раз страна смогла создать такую могущественную Красную армию, какую

мы имеем, то она никак не может мириться с тем, чтобы не иметь фильм, отображающих процесс этой героической работы партии, правительства и вовлеченных ими в это историческое дело миллионов людей.

Говоря о тематическом плане 1934 года, нельзя пройти мимо и таких его компонентов, как актер и критика.

Глубоко ошибаются те, которые говорят, что у нас нет киноактеров, что этой профессии—как недавно выразился на одном из собраний один из крупных киноактеров — «надо стыдиться». Тут мы имеем глубокое заблуждение. Профессия киноактера значительна, его мастерство огромно и почетно. И если его роль и место на производстве еще недостаточно определены, это не значит, что кто-то должен впадать в истерику и отрекаться от своей профессии.

Наша страна — рабочие, колхозники-крестьяне — умеет ценить и любить своих киноактеров. Я имел возможность не раз убеждаться в том, что наших киноактеров знает советский зритель. Как-то недавно в одном из заводских поселков нам пришлось устраивать проверочный просмотр еще не законченной фильмы «Одна радость», поставленной режиссерами Преображенской и Правовым по произведению Б. Левина. Мы не объявляли состава участвующих киноактеров. Но стоило только появиться на экране тт. Цесарской и Абрикосову, как они были встречены оживленными аплодисментами, как старые знакомые, как добрые товарищи и друзья. И это не единичный случай. Присутствуя на общих просмотрах советских фильм, видишь, с каким напряжением, вниманием следит наш зритель за работой и игрой лучших наших актеров, тем более, что число их не так уже мало, как принято это считать. В их числе мы имеем таких крупных мастеров, как тт. Магарилл, Никитин, Гурецкая, Гардин, Костричкин, Жоков, Напачевный, Сладкопевцев, Г. Кравченко, Соболевский, Егорова, Пырялова, Жеймо, Жизнева и ряд других. Скажут, что, невзирая на значительный круг этих актерских сил, все же, при таком разнообразии жанров, какие мы имеем в своих тематических планах, да еще при наличии звукового кино, их недостаточно для того, чтобы обслужить все наши кинофильмы, и что именно поэтому в основном приходится прибегать к театральным актерам.

Это верно лишь отчасти.

Верно потому, что разнообразие жанров и те новые требования, которые предъявило к актеру звуковое кино, нередко вынуждают фабрики и режиссеров обращаться к содействию актеров театра.

Неверно потому, что привлечение к постановке фильм не кино, а театральных актеров часто выражает не слабость актерских сил, а как раз наоборот, слабость режиссерских сил, неумение некоторой части последних работать с актерами, ставить актерские роли на службу сюжету и художественно раскрывать его идейную направленность.

Надо прямо сказать, что те требования, которые предъявляет современный советский зритель к нашим фильмам, не могут быть сколько-нибудь успешно удовлетворены без вовлечения актера в круг активных создателей кинопроизведения. При этом вовсе не нужно поддерживать «левацкий» загиб — в виде требования сделать актера «соавтором» фильмы. Это конечно крайность, с которой нужно бороться. Это значит, что нужно производительно «занять» актера всеми стадиями постановки фильм, втянуть его в этот процесс и, прежде всего, в подготовительный период. Уже в этом подготовительном периоде надо вместе с актерами делать роль, чтобы не повторять ошибок, которые он (актер), а тем самым и режиссер часто делают наспех срепетированными непосредственно у объектива и микрофона ролями.

Центр тяжести работы с актером в постановке фильм 1934 года надо перенести на подготовительный период. При этом надо всемерно использовать опыт предварительных репетиций, осуществленный недавно Л. В. Кулешовым в постановке ленты «Великий утешитель». Этот опыт проверен не только Кулешовым. В прошлые годы он проверен такими крупными и культурными мастерами кино, к тому же и старыми работниками театра, как Г. Козинцев и Л. Трауберг.

Дело создания занимательных, глубоко волнующих нашего зрителя фильм требует высокого актерского мастерства, а это значит и повышения удельного веса актера в художественной фильме.

Нельзя дальше терпеть ни одного часу такого положения, чтобы актер фильмы «отбывал номер», делал какие-то заученные движения, жесты и тем ограничивалось бы его участие в постановке. Перед репе-

тицией надо обязательно проводить практику п р о б ы актерской игры и обсуждать эти «пробы», чтобы выбор актера не проводился по принципу внешней схожести, то есть по принципу пресловутого типажа, а еще хуже, по кумовству.

Наконец, не менее важным условием создания качественно высокого и творчески реального темплана 1934 года является и вопрос об организации критики всех творческих процессов кинопроизводства. Особое место в этом деле должно быть уделено критике киноработы в нашей общей и специальной печати.

Критиковать творческую работу в кино надо не только результативно, после того как лента поставлена, а как раз тогда, когда ее постановка только начинается, когда заложена основа этой постановки в виде литературного сценария. Литературный сценарий является законченным этапом производства кинопроизведения. Он открывает все возможности для всесторонней критики. Нам нужно драться за то, чтобы добиться такой критики. Надо побудить нашу общую и специальную печать давать критический обзор или хотя бы краткие рецензии на все или по крайней мере на важнейшие сценарии. К этой критике нужно привлечь лучшие силы литературы и других областей искусства.

Слов нет, эта критика будет тем авторитетней, чем она будет более квалифицированной. Эта критика будет тем действеннее, чем она будет более конкретной. Еще более квалифицированной критики мы должны требовать при разборе готовых кинопроизведений. А ведь к этому делу у нас часто подходят недостаточно ответственно. Думают, что написать критический обзор или рецензию о фильме — это все равно, что написать заметку или статью о каком-либо рядовом явлении или факте. Нельзя забывать, что в данном случае речь идет о произведении искусства, для которого обязателен такой уровень его глубины и идейной направленности, который позволяет определить степень его соответствия генеральной линии партии. Но при этом ни на одну минуту нельзя забывать, что речь идет о произведении искусства, в оценке которого споры не только неизбежны, но и обязательны. Они вытекают из природы искусства, которое всегда движимо правильно направленной творческой дискуссией.

Таковы основные задачи и элементы темплана 1934 года.

Но сегодня нельзя уже ограничиваться только их наметкой, хотя бы она была и архиправильной. Каждому работнику кино, особенно работнику творческому, надо не покладая рук работать над их осуществлением.

Вниманию подписчиков!

В декабре кончается ваша подписка.

Возобновите подписку на 1934 год немедленно.

Подписка принимается:

Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

К. Юков

заметки к темплану

материал или действительность

В течение ряда лет в советской кинематографии составляли тематические планы на основе таких формулировок: «сценарий на колхозном материале», «сценарий на материале Красной армии» и т. д.

Эти формулировки были не случайны. Так называемый «материал» явился не только признаком классификации тем, сценариев и фильм, но и методом работы определенной группы творческих работников кино. Идейным вздохновителем творческого метода, который рассматривает материал как единственный творческий критерий, были киноформалисты. Формалисты утверждали, что единственным признаком, дающим возможность судить о качестве темы или сценария, является материал, на котором строится сюжет вещи. При этом критерием художественности выдвигалось понятие фотогеничности или нефотогеничности материала. Если речь шла о тематике, характеризующей жизнь и быт рабочих наших фабрик и заводов, то прежде всего устанавливалось, какой материал, каких фабрик и заводов является фотогеничным, выгодным для съемок в кино. Так родились «Ухабы» на «фотогеничном» материале стекольного завода; «Человек остался один» «на материале» конфектной фабрики и т. д.

Когда после ряда неудач в постановке фильм на так называемом материале завода или деревни все же удавалось сделать высоко художественную фильму, формалисты заявляли: этот художник реабилитировал материал.

Порочность такого рода «драматургии» состоит в том, что идейная установка художника, идеологическая направленность искусства делячески подменялась понятием м а т е р и а л. Творческий процесс художника подменялся рационалистической «организацией материала».

Конкретная действительность, которую необходимо художнику изучать с тем, чтобы ее обобщать и воспроизводить в чувственно конкретных образах, подменялась понятием материал. В результате шло идейное выхолащивание искусства.

Фильмы превращались в чередование ритмически организованных кусков, часто замысловато снятых в самых неожиданных ракурсах. Шло эстетское любование вещами, внешней стороною явлений действительности. Трюк, анекдот выдавался за «творческий замы ел», являлся основою многих наших фильм. Весь творческий процесс сводился к поискам удачного трюка, положения, выгодной фактуры вещи, фотогеничности лица и т. д.

Имея в прошлом отрицательный опыт этого рода «драматургии», советская кинематография, в лице ее творческих кадров, должна решительно отказаться от такой методологии и планирования и организации творческих замыслов.

Когда мы выдвигаем в качестве основных задач темплана 1934 года показ достижений пятилетки в ее четырех основных разделах, то мы под этим разумеем д е й с т в и т е л ь н о с т ь, внутренние глубокие процессы, которые необходимо изучать, обобщать, а затем воспроизводить в художественных произведениях через чувственно-конкретные образы. Мы в данном случае не призываем художника к тому, чтобы он пассивно фотографировал явления действительности, а, глубоко изучив эти явления, сумел бы средствами искусства правдиво передать основные, ведущие, движущие процессы со всем знанием их специфики.

Отсюда для художника основное в творчестве — н е м а т е р и а л в его внешней выразительности, а д е й с т в и т е л ь н о с т ь в ее глубоких смысловых процессах.

Для советского художника основное не «материал» в случайных и не типичных проявлениях действительности, а самая действительность, ее ведущие, типичные процессы, их внутренний смысл, тенденция их развития. Только действительность в ее ведущих процессах и проявлениях, образно воспроизведенная в искусстве, служит критерием художественности в творческой практике кинохудожника.

И в этой связи правильное понимание закономерности развития того или иного процесса действительности является решающим и в развитии сюжета, и в характеристике образа, и формировании нашего стиля.

социалистический реализм — стиль советской кинематографии

Стиль мы понимаем как общую, конкретную историческую, классовую категорию искусства. Стиль не создается в кабинетах научных работников, не изобретается, не выдумывается из головы даже самыми талантливыми художниками.

Стиль искусства складывается в живой творческой работе художника, опирающегося на практику своего класса.

История развития стилей всех видов искусств показывает нам, что стиль формируется под влиянием тех исторических задач, какие несет искусство как выражение идеологии своего класса.

Класс молодой, растущий, имеющий свое будущее, активно ведущий борьбу за свои права, всегда создавал реалистическое искусство, помогающее классу в его борьбе, содействующее формированию его мировоззрения, воспитывающее массы в духе этого мировоззрения, в духе идеологии своего класса. Эти функции искусства и предопределили формирование буржуазного реализма.

Какие основные черты присущи буржуазному реализму.

1. Ярко выраженная, но крайне ограниченная идейная направленность искусства.

2. Взгляд художника на жизнь, как на материальное проявление действительности, но замкнутое узким кругом идей богатеющего буржуа (деньги — двигатель жизни).

3. Стремление зафиксировать практику своего класса, отобразить в искусстве свой классовый мирок со всеми его помыслами, чувствами, радостями, печалями и социальными событиями.

4. Стремление с точки зрения своего класса исказить действительность.

5. Четкость и ясность рисунка. Стремление в искусстве достичь максимально точного, четкого изображения действительности.

Эти основные черты предопределили и круг тех жанров, какие охватил буржуазный реализм, а также структуру и характер единичных образов.

Пролетариат, как класс побеждающий, захвативший власть в свои руки, укрепивший свою диктатуру, строящий социализм, объявил своим стилем р е а л и з м. Однако совершенно иное к а ч е с т в о н а ш е г о р е а л и з м а, потому что и н ы е з а д а ч и ставит перед собою искусство пролетариата.

Элементы буржуазного строя постепенно созревали в предшествующем ему феодальном строе, и сущность буржуазной революции сводилась к тому, чтобы захватить власть и под своей эгидой окончательно закрепить буржуазные элементы, в основном созревшие еще при феодальном строе.

Иное положение пролетариата в условиях буржуазного строя, иной характер пролетарской революции, разрушающей до основания буржуазный мир. Пролетариат заново создает свой строй. Пролетариат несет новое, в р а ж д е б н о е б у р ж у а з и и мировоззрение. Иные функции несет искусство, призванное служить пролетариату. Иные признаки и характер основных черт нашего стиля социалистического реализма.

Ярко выраженная идейная направленность нашего искусства, например, не ограничена узкими рамками национализма. Наше искусство сугубо и н т е р н а ц и о н а л ь н о по своему характеру.

Идейная воинственность и непримиримость нашего искусства вытекает из той п а р т и й н о с т и, какою пропитано каждое мероприятие пролетариата, совершающего свою революцию. Нашему искусству враждебен буржуазный демократизм, иллюзии этого демократизма.

Наше искусство по своей идейной направленности взволновывает, поднимает активность масс на борьбу — ему чужда успокоенность.

Художник смотрит на жизнь как на материальное проявление действительности, но действительности в е е н е п р е р ы в н о м р а з в и т и и, в б о р ь б е п р о т и в о р е ч и й, с умением выделить основные, ведущие противоречия.

Материальный мир нашего художника не замкнут кругом личных идей, какие свойственны буржуа. Личное в нашем искусстве всегда несет о б щ е с т в е н н ы й характер.

Отсюда совершенно иной характер и иная направленность в борьбе с религией, предрассудками и пережитками прошлого. Наше искусство всегда в материальном мире видит тенденцию его развития.

Поэтому наше искусство не только фиксирует практику своего класса, но и создается на основе этой практики. История учит пролетариат борьбе. Наше искусство

пересматривает историю, отображает исторические события как опыт. На фактах истории наше искусство мобилизует свой класс к борьбе, учит этой борьбе.

Наше искусство оперирует чувствами, человеческими страстями. Однако оно раскрывает полноту человеческих чувств и страстей как проявление классового поведения человека. Нашему искусству чужды общечеловеческие, абстрактные чувства и страсти, как и чуждо замыкание, «самоковыряние» в этих чувствах и страстях.

Наше искусство вскрывает и показывает правду жизни. Но эта правда не ограничена личным догматизмом, а является социальной правдой.

Наша правда жизни выходит за пределы представления о «правде жизни», свойственной субъективному идеализму, когда художник, описывая или изображая в искусстве все, что он чувствует и переживает, считает это высшим откровением правды. Наша правда есть высшее выражение объективности потому, что пролетариат — класс растущий, побеждающий, ведущий мир к построению бесклассового общества заинтересован в правдивом раскрытии действительности, в ее глубинных и ведущих проявлениях.

Отсюда четкость и ясность рисунка, отсюда эмоциональная насыщенность образов нашего искусства.

Наше искусство, провидящее тенденции развития действительности, раскрывает и показывает эти тенденции в их жизнерадостности, бодрости. Поэтому наше искусство допускает романтику — в форме бодрой, жизнерадостной устремленности к победоносному з а в т р а пролетарской революции.

Эти основные черты отличают наше искусство от всех искусств, существовавших до этого в истории, о н и характерны для социалистического реализма и должны найти свое тематическое выражение в нашем плане.

Они настоятельно выдвигаются всем ходом, всей практикой социалистического строительства и нашей советской действительностью.

Тема и образ

Рабочий класс, партия, советская общественность вполне основательно предъявляют требование к советскому кино на всем пути его развития — правдиво и всесторонне показывать нашу действительность.

Режиссер Г. В. Александров. Работает в кинематографии с 1924 года. Совместно с режиссером С. М. Эйзенштейном поставил картины «Октябрь», «Старое и новое», «Мексика». Кроме того поставил «Сентиментальный романс» (Германия), «Интернационал». В настоящее время заканчивает съемки звуковой комедии «Пастух». В 1934 г. будет ставить комедию «Одарка», по сценарию В. Катаева.

Если бы в фильме «Встречный», показывающей борьбу рабочих за встречный план, не была показана партийная ячейка и ее руководитель — секретарь ячейки, то фильма имела бы существенный недостаток.

Фильма не показала бы тогда типичных для нашего производства условий, она бы не дала тогда верного представления о советском предприятии, о сущности процессов борьбы за производство.

Однако творческая беспомощность некоторой части наших кадров и недостаточная грамотность нашей критики в свое время выдвинула как существенную творческую опасность советского кино м н о г о т е м ь е.

Считалось смехотворным требовать от фильмы, трактующей процессы расслоения нашей деревни, показа роли комсомола и женотдела. Правда, эти требования очень часто предъявлялись в схематичной форме, вне учета специфики кино как искусства. Однако эти требования были всегда законны.

Как можно показывать процессы советской действительности вне органического участия в разворачиваемом действии тех основных движущих сил, которые для нашей действительности типичны.

Схематичное искусство эти требования понимало всегда вульгарно. Ремесленник от «искусства» сочинял сбычно Машу-комсомолку, Сеню-комсомольца и Фрола-

Режиссер Бела-Балаш. Родился в 1884 году в Венгрии. В кинематографии работает с 1921 года. В 1926 году написал первый сценарий «Приключения одной кредитки», затем «Мадам не хочет детей», «Грандотель», «Счастливый жребий». В 1930 году написал книгу «Психология кино», которая будет издана на русском языке. В Германии Бела-Балаш поставил фильму «Голубой свет». В настоящее время работает в Межрабпомфильме, где вместе с режиссером Лойтером ставит звуковую фильму «Тисса горит» по одноименному произведению писателя Бела Иллеша

бедняка, угнетаемого кулаком Лукою. В пределах этой схематичной расстановки героев автор закручивал примитивное действие. Такая фильма выглядела всегда неправдоподобной, а критика невольно спрашивала: почему не показан здесь Осоавиахим?

Введением Осоавиахима вещь не улучшалась. Схематичность, поверхностность оставались основным признаком таких фильм. Бе помощный художник, уязвляемый поверхностной критикой, вопил: задыхаюсь от многотемья!..

Между тем протест против многотемья был по существу оборотной стороной неумения глубоко и всесторонне показать нашу действительность. Нужно себе ясно дать отчет, что художественное качество нашей продукции решается не борьбою с многотемьем, а борьбою со множеством не типичных, ходульных, бесхарактерных персонажей наших фильм. Драматургу гораздо легче выдвинуть большое количество героев — носителей определенных социальных интересов нежели множество различных социальных интересов вобрать в ограниченное количество героев. Хорошо проработанный образ в своей глубине отражает целую сумму социальных настроений. Типичность образа выражается типичностью социальных настроений, социальных характеров, носителем которых образ является.

Типические образы - характеры являются как бы синтезом определенных социальных настроений. В типических положениях такие образы-характеры в состоянии разворачивать самый сложный тематический клубок. И так точно как каждое художественное произведение имеет ведущие (основные) и подчиненные образы, так и тематическая конструкция художественного произведения может состоять из основной темы и множества подтем. Однако все эти подтемы должны быть подчинены одной целенаправленной идее. Вот этой идеи зачастую и нехватает примитивной, схематичной и деляческой кинематографии.

тема и жанр

Жанр в искусстве является той категорией особенного, которая не только позволяет классифицировать произведения искусства (это свойство для тематического плана не маловажное), но предрешает и структурное построение вещи и ее внешние, выразительные средства.

Мы не ставим сейчас своей задачей разработку теоретических вопросов, связанных с уточнением понятия жанр, с анализом истории развития кинематографических жанров. Для нас сейчас эта проблема стоит несколько утилитарно.

Рассматривая тот круг проблем, который необходимо творчески разрешить кинематографии в 1934 году, неизбежно встает вопрос, на каких жанрах мы сосредотачиваем главное внимание творческих кадров, как проблема жанров должна решаться в творческой практике советской кинематографии. Опыт тематического планирования 1933 года показал, что художественная продукция по жанрам расходится с теми задачами, какие поставило руководство кинематографии перед творческими кадрами еще в 1932 году.

Так, достаточно много и подробно говорилось о необходимости широко представить в тематическом плане 1933 года комедийные жанры. Однако сценарии, по-

ступившие в производство 1933 года, в своем преобладающем большинстве носят трагедийный характер.

Такое положение создалось не потому, что хорошую комедию написать гораздо труднее, нежели хорошую драму или трагедию. Это положение объясняется главным образом тем, что в планах 1933 года жанр не был учтен как важнейший репертуарный показатель. Не была учтена зависимость жанра от стиля и связь жанра с трактовкой темы. К сожалению, стилевые признаки в плане 1933 года не нашли своей характеристики и спецификации, хотя бы в общих чертах.

Между тем проблема жанра творчески может быть решена лишь тогда, когда и кинохудожник и руководство кинопроизводством четко представят себе те требования, которые предъявляются к искусству историческим ходом развития действительности.

В плане 1934 года, намечая основные стилевые признаки, над образным выражением которых должны будут работать творческие кадры, намечая основные тематические задачи и угол зрения, под которым эти задачи должны быть разрешены, и устанавливая основные принципы в характеристике образов, их типизации, нам не трудно наметить и те вехи, по которым должно итти решение проблемы жанров.

Первое место должны занять жанры драматические.

Однако основное требование, которое мы должны предъявить к этим жанрам,— бодрая, жизнерадостная целевая их направленность.

Вся наша жизнь полна самой напряженной борьбы, драматических и трагедийных положений, социальных страстей. Но вся наша жизнь есть жизнь победившего пролетариата, класса, идущего через преодоление величайших трудностей к победе. Поэтому в каждом из самых трагических положений художник должен видеть наш рост, нашу неизменную победу. Художник должен помнить, что задача его искусства поддерживать лучшие тенденции класса, мобилизуя рабочий класс к борьбе. В этом направлении предстоит трансформация старых драматических жанров и рождение новых. Эти требования предопределяют структуру драматических жанров во всех их деталях.

Второе место занимают комедийные жанры.

Режиссер Б. В. Барнет. Родился в 1902 году. В кинематографии работает с 1922 года. Сначала киноактером, затем режиссером. В 1925 году поставил совместно с режиссером Оцепом фильму «Мисс-Менд». Затем—«Девушка с коробкой», «Дом на Трубной», «Москва в Октябре», «Живые дела», «Ледолом». В 1933 году поставил звуковую фильму «Окраина». В настоящее время совместно с писателем В. Катаевым пишет сценарий, над которым будет работать в 1934 году

Побеждающий класс подымает на смех самые замысловатые затеи и происки своих классовых врагов, проявление пережитков капитализма в своем сознании, пережитков в быту и экономике. Смех для нас есть классовое, социальное выражение своего отношения к действительности.

Рабочий, полный жизнерадостного, здорового веселья, хочет смеяться. И советская кинематография должна дать возможность смеяться нашему зрителю, развивая комедийные жанры.

Социальная сатира, лирическая комедия, комедия характеров и положений — эти жанры должны занять одно из основных мест в нашем репертуаре.

Наконец, третье место по своему значению должны занять жанры советской научной фантастики.

Это новый тип кинематографических жанров, над созданием которых необходимо работать творческим кадрам советского кино.

В основе принципиальной постановки вопроса этого вида жанров советская кинематография резко расходится с буржуазной кинематографией. Если буржуазная кине-

Режиссеры Г. М. (вверху) и С. Д. Васильевы. С 1924 по 1929 год работали редакторами-монтажерами и 1929 года совместно работают на Ленинградской фабрике Союзфильм. За это время ими поставлены фильмы: «Спящая красавица», «Личное дело». В настоящее время Г. М. и С. Д. Васильевы закончили сценарий и приступили к съемке звуковой полнометражной фильмы «Чапай».

матография сейчас изобретает всякого рода фантастические фильмы для того чтобы отвлечь внимание массового зрителя от вопросов классовой борьбы, от истинного состояния своей экономики, пытаясь обмануть массы; если буржуазия пытается сейчас затемнять сознание масс, создавая фантастические фильмы, основанные на ужасах, на мистике, на поисках сверхестественного человека, способного вывести мир из кризиса, то совершенно иначе стоит проблема фантастики перед советским кино.

Советская кинематография прежде всего пробуждает классовое сознание пролетариата, мобилизует инициативу масс на борьбу. Советской фантастике чужд идеализм, мистика. Советская фантастика вытекает из материалистического образа мысли и советского зрителя и советского художника. Наша фантастика не создает недоверия к существующему миру, не ищет счастья в мире потустороннем, а реально подходит к действительности, видит, что наше завтра заложено уже в нашем сегодня. Отсюда—наша фантастика есть научная фантастика, основанная на показе реального будущего, реальных достижений науки и техники.

Мы не останавливаемся на целом ряде других жанров, которые должны развиваться советской кинематографией. Важно установить, что наши жанры являются особым выражением общего стиля, находятся в неразрывной связи со стилем и определяются тематикой и запросами массового зрителя, к сознанию которого в образной форме необходимо доносить идеи партии, советской власти, идеи рабочего класса, строящего социализм.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

В декабре кончается ваша подписка.

Возобновите подписку на 1934 год немедленно.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Е. Орликова

о колхозной тематике

При окончательном утверждении тематического плана художественной кинематографии на 1933 год выяснилось, что в плане не получила никакого отражения тематика социалистической перестройки деревни. Об этом много писали в прессе и говорили на заседаниях. Однако ошибку исправить было уже трудно, и кинематографические организации успокоились на том, что на тему о деревне есть несколько фильм, запущенных в производство в 1932 году и переходящих на 1933 год.

Из этих «переходящих» фильм в первую очередь заслуживают внимания две — «Сложный вопрос» режиссера Петрова-Бытова и «Очир» режиссера Шпиркан.

В «Сложном вопросе» режиссер Петров-Бытов поставил перед собой задачу показать значение колхозов в сельском хозяйстве, показать, что колхозы уже завоевали в нем главенствующую роль, что сейчас уже нет нужды доказывать их право на существование. Сейчас стоит проблема поднятия работы колхозов на высшую ступень, проблема освоения колхоза как новой системы организации сельского хозяйства.

Попутно с этой основной идеей в картине подняты вопросы отношения к женскому труду в условиях современной деревни и показана роль женщины и семьи в новых бытовых условиях колхозной жизни.

Как же разрешены эти сложные и ответственные задачи в картине Петрова-Бытова?

Фильма сделана недостаточно глубоко. Петров-Бытов подошел поверхностно, примитивно к значительнейшим проблемам, поставленным в фильме. Недостаточная художественная глубина раскрытия темы получает свое отражение не только на политической стороне фильмы, но и на композиционном ее построении. Так например, трактуя проблему любви в условиях новой колхозной деревни, режиссер Петров-Бытов не акцентрирует на том, что новая социально-экономическая база создает новые отношения людей и, в частности, новые отношения между мужчиной и женщиной. Или соцсоревнование, получившее освещение в фильме, фактически превращено в пресловутый «фон», на котором построена вся личная интрига двух любящих людей.

Режиссером не вскрыта, не выражена и не передана напряженная обстановка классовой борьбы внутри самих колхозов, а это основная проблема, которая ждет своего выражения в художественных произведениях и особенно в киноискусстве.

Однако наряду с крупными ошибками картина «Сложный вопрос» имеет большие художественные достоинства. Наиболее ценным в фильме является крепкий сюжетно-фабульный костяк, придающий известную стройность, цельность, законченность произведению и помогающий восприятию основной его идеи.

Самые, казалось бы, «прозаические» вопросы трактуются лирически, жизнерадостно, бодро.

Острота драматургических ситуаций помогает через борьбу личностей, через личные переживания героев передавать творческий замысел автора. Она открывает

Режиссер Дзига Вертов. Родился в 1898 году. В кинематографии работает с 1917 года. Первые работы Вертова — текущая кинохроника, «Кинокалендарь», «Кинонеделя», хроника-молния, «История гражданской войны» и др. Дзига Вертов является автором полнометражных хроникальных фильм: «Киноправда», «Червонец», «Гримасы Парижа», «Бой под Царицыным», «Киноглаз», «Шагай, Совет», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с аппаратом». В 1931 году Дзига Вертов поставил звуковую фильму «Энтузиазм». В настоящее время работает в Межрабпомфильме над полнометражной картиной о Ленине.

Режиссер А. П. Довженко. В кинематографии работает с 1926 года. Поставил фильмы «Сумка дипкурьера», «Арсенал», «Звенигора», «Земля», «Иван». В 1934 году будет ставить фильму на тему о Дальнем Востоке по сценарию А. Фадеева и А. Довженко

большие перспективы и возможности в работе актеров.

Несколько в ином плане режиссер Шпиркан ставит в своей фильме «Очир» проблему укрепления и роста коневодческого совхоза. Несмотря на то что это фактически первая большая самостоятельная работа Шпиркан, все же в фильме удачно разрешены трудности, выдвинутые самим материалом.

Фильма показывает борьбу за организацию и рост совхоза. Она пытается обрисовать значение крепкого коневодческого совхоза для всей системы социалистического хозяйства, классовую борьбу в самом совхозе и вокруг него. Но режиссер не смог подняться над узкоцеховыми интересами данного совхоза до больших обобщений, до показа роли совхоза как хозяйства последовательно социалистического типа, влияющего на развитие новых форм деревенской жизни. Все же стройная сюжетная линия, любовное отношение к материалу, его оптимистическая трактовка, теплота и мягкость красок делают «Очир» неплохим художественным произведением.

Таковы две наиболее крупные фильмы, трактующие вопросы сельского хозяйства и выпущенные в 1933 году. В 1933 году кроме этих фильм не выпущено ни одной картины на колхозную тему.

Каковы же перспективы колхозной тематики в тематическом плане 1934 года?

В темплане 1934 года запланировано 12 колхозных тем. По одному только тресту «Союзфильм» запланировано 9 тем (с резервом). Из них в сценарном портфеле треста большинство сценариев, либретто и заявок уже имеется. Ко второму тематическому совещанию по этим темам должны быть представлены уже готовые сценарии.

Не только по количеству, но и по качеству колхозная тематика в плане «Союзфильм» представляет большой художественно-политический интерес. Начать с того, что впервые за время осуществления советской кинематографии привлечены к серьезной сценарной работе крупнейшие советские писатели. Такие произведения, как «Твердой поступью» Панферова, «Поднятая целина» Шолохова и ряд других, будут экранизированы в 1934 году.

Превращение беллетристических произведений в киносценарии осуществляется авторами совместно с кинодраматургами и режиссерами.

Режиссерская экспликация сценария «Поднятая целина», представленная в ГУКФ режиссером Н. Шенгелая и разработанная совместно с писателем Шолоховым, дает все основания думать, что в 1934 году мы увидим высокохудожественное кинопроизведение. Вместе с тем эта работа показывает, что экранизация литературных произведений — дело очень сложное, ответственное.

«Поднятая целина» как литературное произведение общеизвестна. Ее идейная направленность и художественные достоинства получили высокую оценку общественности и критики. Воплотить весь круг идей, передать сильнейшие и интереснейшие образы, которыми так богато это литературное произведение, в специфической кинематографической форме—дело огромных трудностей. Показать многообразие и глубину процессов коллективизации нашей деревни, правдиво раскрыть психологию людей, показанных в этом произведении, — в этом смысл создания сценария «Поднятая целина», в этом задача постановки Н. Шенгелая.

Учитывая специфику кинематографа, авторы ограничивают свою работу лишь несколькими вопросами, поднятыми Шолоховым. Они берут только основных героев, основные идеи литературного произведения. Тов. Шенгелая сформулировал эту задачу следующим образом:

«По замыслу своему будущая фильма должна представлять собой попытку на материале начала коллективизации поставить со всей широтой проблему партруководства в деревне— в системе образов Нагульного, Давыдова и Разметнова; показать психологию борьбы бедняка и середняка— в системе образов Ушакова, Майданникова, Молчуна, наконец дать образ Островного — скрытого классового врага, окруженного людьми типа Половцева, Фрола и Тимофея Рванова. Вскрывая их социалистическую сущность, обострив социальное частным, переплетая их с образами Лушки — жены Нагульного, и Марины — вдовы вахмистра, сожительницы Разметного, благодаря драматургическим ситуациям, создаваемым обострением классовой борьбы, на этих персонажах раскрыть всю остроту борьбы человеческих страстей на основе новых производственных отношений начала коллективизации деревни...» (из экспликации сценария Н. Шенгелая).

Таким образом, основная установка фильмы уже сформулирована в режиссерской заявке. Перед режиссером вырастает задача показать не только отдельных героев, но и собирательный образ — массу. (Момент восстания баб-подкулачниц против сельсовета, расхищение семенного фонда и пр.) Здесь заложена опасность очутиться в плену батальных сцен. Требуется большая чуткость художника, чтобы избежать этой батальности, снижающей идейный и художественный уровень романа Шолохова.

Неменьшего внимания, чем «Поднятая целина», заслуживает сценарная заявка Эрмлера и Большинцова на тему «Крестьяне».

Авторы поставили задачу показать живых людей, строящих колхоз, и людей, мешающих его строить, показать жесточайшую борьбу этих людей за свои убеждения, за свои цели. Раскрыть движущие силы этой борьбы и психологию людей, ее ведущих.

Один из героев этого сценария — классовый враг, кулак, наиболее сильный представитель гибнущего класса. Он умен, талантлив, волевой человек, с большими организационными способностями, направленными на борьбу с ненавистной ему советской системой, на борьбу против социалистического строительства деревни. Он осторожен, ловок, ищет возможности напасть, но с расчетом — не пострадать. Его класс еще не хочет уйти с жизненной арены, и он как сын своего класса хочет жить, но жить по-своему. Поэтому он с тщательнейшей осторожностью и вместе с тем с огромной настойчивостью вербует и подбирает людей, через которых он осуществляет свои вражеские замыслы, шлет их на гибель, сам оставаясь в тени.

Режиссер В. А. Ерофеев. Родился в 1898 году. В кинематографии работает с 1924 года. Поставил фильмы: «Крыша мира» («Памир»), «Поход в Константинополь», «Сердце Азии» («Афганистан»), «К счастливой гавани», «Олимпиада искусств», «Далеко в Азии» (последние две звуковые). В 1934 году будет работать над звуковой фильмой «Волга»

С затаенной ненавистью уходит он, гонимый советской властью, из родных мест и под личиной безродного батрака вступает в колхоз. Здесь, он понимает, что бороться, разрушать и вредить безнаказанно он может, только прикрываясь маской самого преданного и лучшего ударника. В короткий срок он делается значительной и авторитетной фигурой в колхозе.

Этому яркому отрицательному герою противопоставляется герой положительный: сильный, талантливый и умный партиец — начальник политотдела.

Стройность драматической композиции, глубина художественного замысла, заостренность трактовки отдельных героев и положений, бодрость, мягкость, а иногда и лиричность отдельных эпизодов позво-

Режиссеры А. Захри (вверху) и И. Хейфиц. Окончили Техникум экранного искусства. В 1929 году с комсомольской работы перешли на режиссерскую работу в кино. Организовали первую комсомольскую бригаду на Ленинградской фабрике «Союзфильм». Совместно с режиссером А. Ивановым писали сценарий «Транспорт огня» и либретто «Есть, капитан!». Из фильмотечного материала смотрировали фильму «Война войне». После этого поставили фильмы «Ветер в лицо», «Полдень» и «Моя родина». Сейчас работают над сценарием о Красной армии «Горячие денечки»

ляют предполагать, что Эрмлер и Большинцов стоят на пути создания крупнейшего художественного кинопроизведения.

Заявка тт. Юрия Либединского, Колотозова и Бартенева содержит большую идею, которая должна получить свое художественное воплощение на экране. Тема этой заявки — коллективизация сельского хозяйства на Северном Кавказе, совершенно еще не вскрытая искусством (даже художественной литературой). Своеобразные формы классовой борьбы, переделка сознания людей, создание новой армии строителей социализма на селе — вот основная идейная направленность будущего сценария.

Интересный сценарий, комедию-сатиру «Стяжатели» представил режиссер Медведкин. Вопрос о сатире, как новом жанре в кинематографии, у нас всерьез еще не ставился. Отдельные экспериментальные попытки по этой линии принадлежат как раз т. Медведкину. Но они, к сожалению, не привлекли широкого внимания кинематографической общественности, не были подвергнуты обстоятельному и всестороннему анализу. Однако т. Медведкин продолжает работать над сатирой и добился весьма интересных результатов. Его сценарий «Стяжатели» является бесспорным тому подтверждением.

По сравнению с прошлым годом мы имеем по линии колхозной тематики бесспорно значительное продвижение вперед. Строгое планирование и борьба с самотеком, с одной стороны, вовлечение писателя в кинематографическую работу — с другой, могут и должны обеспечить создание высококачественных художественных фильм, показывающих мощь нашего сельского хозяйства и отображающих борьбу за создание новой социалистической деревни.

В этом важнейшая задача всей советской кинематографии в наступающем 1934 году.

А. Медведкин

новое качество драматургии

Сделать советскую кинематографию массовым искусством, волнующим, занимательным и вместе с тем идейно направленным— такова общая задача, предопределяющая ход развития всех творческих исканий и намерений советского художника.

Исходя из этих задач, имея опыт развития советской кинематографии, можно определить те основные пункты, по которым должна развиваться и наша драматургия.

Сюжет как основа каждого произведения кинематографического искусства должен стать обязательным условием нашей драматургии. Сюжетность нашего киноискусства — это не каприз руководства, не произвольные, вкусовые требования, а условие, диктуемое передовыми, эстетическими потребностями трудящихся.

Искусство социалистического реализма есть искусство величайшей правдивости. Оно не терпит случайных, необоснованных положений, немотивированных поступков, незакономерно развивающихся характеров. Удовлетворить все эти эстетические потребности может только сюжетное искусство.

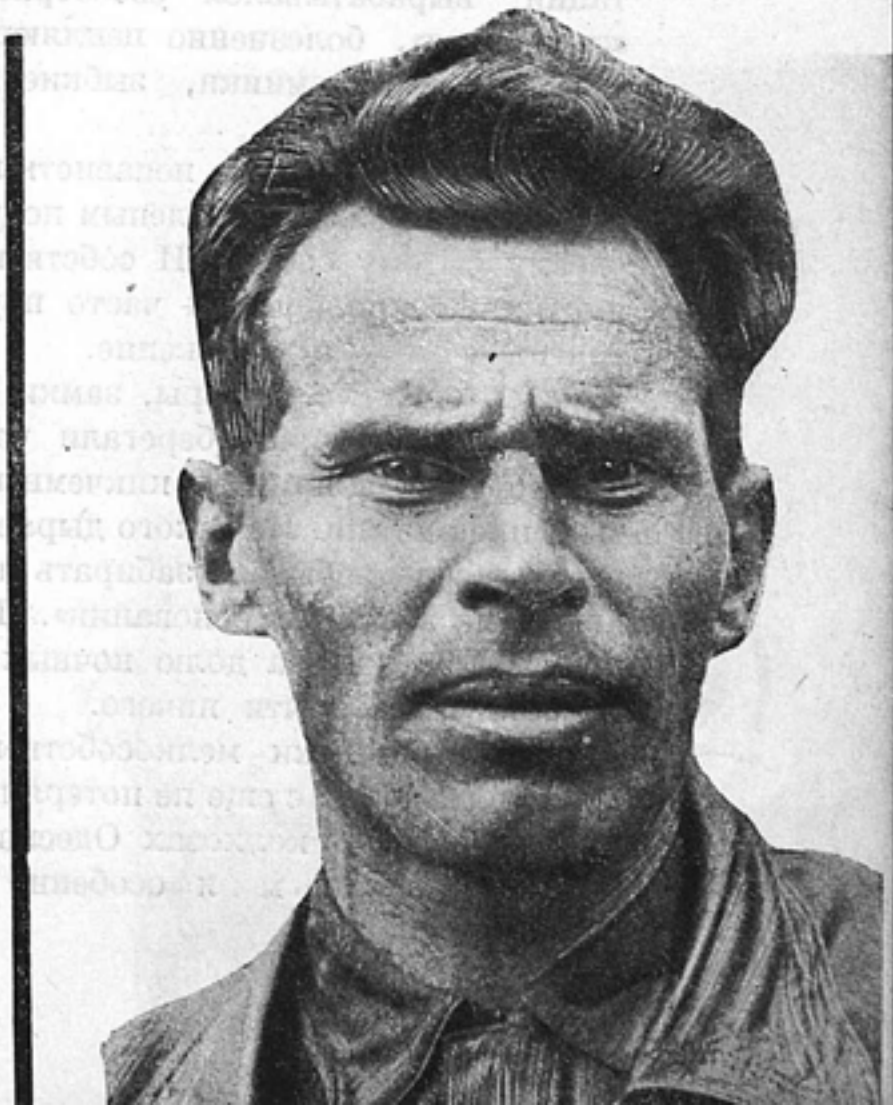
В сюжетности кинематографа лежит и творческое решение проблемы занимательности. Фильма, захватывающая зрителя остро и волнующе поставленными сюжетными ситуациями, будет пользоваться у нашего зрителя успехом и любовью.

Однако требование сюжетности само по себе еще не определяет того нового качества советской драматургии, в какое она должна перерасти.

Требование правдивости советского искусства ставит перед советским кинодраматургом задачу детального и глубокого знания того вопроса, который он решает средствами искусства. Это знание не может ограничиться только знанием терминологии тех или иных производственных процессов. Оно должно быть основано на всестороннем изучении поведения человека в самых различных условиях действительности. Показывая жизнь и быт строителей социализма, наши драматурги должны всесторонне знать условия и специфику работы нашей профессуры, инженерии и рабочих, знать условия и специфику их производственного процесса. А это — не только вопрос честного и добросовестного отношения к своим обязанностям драматурга. Здесь мы стоим у истоков той новой драматургии, развитие которой мыслимо только в советской стране и только советскими художниками. Старые приемы драматургии оказываются беспомощными в разрешении задач, стоящих перед советским искусством. Только проявлением творческой инициативы и изобретательности, основанной на конкретном знании действительности, можно решать все эти задачи.

Мы стоим перед величайшими задачами новаторства в киноискусстве. Новаторство, завоевывающее массы зрителей, подчиняющее их своему влиянию,— такова практическая задача нашей драматургии и режиссуры в осуществлении тематического плана наступающего года.

Режиссер А. И. Медведкин. Родился в 1900 году. В кинематографии работает с 1927 года над своеобразным жанром сатирической комедии. Поставил фильмы: «Полешко», «Держи вора», «Фрукты-овощи», «Про белого бычка», «Дурень, ты дурень», «Тит», «Про любовь». В 1934 году будет ставить по своему сценарию фильму «Стяжатель».



Режиссер Иорис Иванс. До 1932 года работал за границей над экспериментальными хроникальными фильмами («Дождь», «Мост» и др.). В 1932 году поставил фильму «Комсомол». В 1934 году будет ставить фильму «Народы СССР»

1

Из поколения в поколение полуголодная деревня жила убогой мечтой о сытой жизни.

Мечта эта бесконечно рушилась ворохом всяких бед, сваливающихся на мужицкую голову.

Под ударом нищеты, бесправья, эксплоатации вырабатывался своеобразный тип «стяжателя», болезненно цепляющегося за ничтожные соломинки, зыбкие надежды на «зажиточность».

У такого стяжателя ненависть к кулаку-мироеду уживалась со слепым подражанием своему сытому соседу. И собственнические инстинкты приобретали часто пародийное, трагикомическое выражение.

Здесь сундуки, запоры, замки, сторожевые псы и заборы оберегали чаще всего убогое рванье, нищету, никчемные предметы и предметики. Из такого дырявого двора все ценное не забывали забирать «во-время», днем, «на законном основании». И с таким искусством, что на долю ночных лиходеев не оставалось почти ничего.

Страшные тиски мелкособственнической психологии сейчас еще не потеряли волнующей остроты. В колхозах Одесщины и Северного Кавказа меня особенно заинтересовал тип отсталого колхозника, равнодушного к производственной горячке колхоза. Он потерял возможность итти индивидуальным путем «самостоятельного хозяина», но и не увидел еще в колхозе своей реальной жизненной перспективы. Мучительная и часто скрытая дезориентация приводит его к нелепым рецидивам «стяжательства» и мастерски используется кулацким охвостьем для срыва колхозного труда и развала колхоза. Такой колхозник упорно не верит в колхозный строй до тех пор, пока трудодни лучших колхозников не превратятся в невиданные раньше богатства.

Вот о таком мрачном, заблудившемся колхознике Хмыре, о его жене — ударнице Анне, о кулаке Фоке я и хочу сделать художественную фильму.

2

В фильме я хочу, с позиций победившего колхозного строя, поиздеваться над заблудившимся Хмырем, напомнить ему его смешное трагикомическое стяжательство до революции, устыдить его, показав, как его ошибками в колхозе пользуется классовый враг, подтолкнуть его в ряды ударников.

В этой издевке я не боюсь быть злым и резким, так как в каждом эпизоде отношусь к Хмыре тепло и интимно, как к своему близкому человеку и добьюсь такого же сочувственного отношения к нему со стороны зрителя.

Фильма будет построена как сатирическая комедия, местами лишенная элементов смеха и решающая творческий замысел средствами острой политической сатиры, местами построенная на веселом смехе, как комическая.

Политическая сложность задания и значительный объем материала обязывают меня драматургически строить фильму в несколько необычном для нашего кино плане.

Как это видно из сценария, фильма не будет иметь единой, организованной во времени интриги. Она будет состоять из цепи заостроенных сюжетов, близких по строению к новелле. Опыт показывает, что это отнюдь не снижает интереса зрителя к фильме, насыщает ее большей яркостью красок и развязывает руки автору, избавляя его от необходимости занимать внимание зрителя несущественным, второстепенным материалом.

3

«Стяжатели» — фильма о русском крестьянине, русской деревне и «расейском» душном безвременьи предреволюционного времени. Национальные черты жизни Хмыря будут развернуты не только во внешней их форме (костюмы, гнилые деревянные избы, сорная чересполосица, невылазная, непросыхающая грязь и т. п.), но и во внутренней обработке материала.

Богатейший русский фольклор почти не тронут кинематографом, и я пытаюсь овладеть им с позиций победившего колхоза.

Русские лубки, басни и сказки о «жар-птице» о богатстве и бедности, «о скатерти самобранке», одиозные русские фигуры жадного попа, конокрадов, мироеда — все это «сродни» сценарию «Стяжатели». Однако глубоко неправы те товарищи, кои, защищая сценарий, определяют его как лубок, сказку, басню или эпопею.

Фильма значительно сложнее, чем любое из этих определений. Черпая материал из фольклора, фильма приемом гиперболы перерабатывает его в реалистическую концепцию.

Гипербола — основной прием обработки материалов от начала до конца фильмы.

> «Жил Хмырь в черной от нужды и ветхости избушке. Подошла к избушке почесаться сытая соседская свинья. Навалилась она на избушку жесткой тушей и закачалась избушка. Ходуном заходили бревна, затряслась и рухнула крыша. И без того убогое жилье приведено было в полную негодность. и Анна выгнала Хмыря из двора искать на стороне счастья.»

Здесь маловероятный случай и своим построением и окружающими его так же построенными эпизодами на экране будет выглядеть убедительно и не верить ему зритель не может.

Эксцентриада, звучащая неприятным диссонансом, когда ее зажимают в тиски эпизодов натуралистической фильмы,— в однородно построенных «Стяжателях», мне думается, получает силу острого оружия.

Когда малоземельный Хмырь выезжает на пахоту, то его «неудобные земли» будут показаны как почти отвесный крутой косогор с валунами. И когда конь отказывается от сверхкаторжной работы на этом косогоре, Хмырь впрягает в соху Анну.

Режиссеры Г. М. Козинцев (вверху) и Л. В. Трауберг. В кинематографии работают с 1923 года. Поставили по своим сценариям картины «Похождение Октябрины», «Братишка», «Новый Вавилон», «Одна». Кроме того поставили «Чертово колесо», «Шинель», «СВД». В настоящее время работают над сценарием «Юность Максима», по которому будут ставить фильму в 1934 году

Режиссер В. В. Корш. Поставил оборонно-художественные фильмы «В огне рожденная», «Первый взвод». В настоящее время работает над сценарием звуковой фильмы о Красной армии сегодняшнего дня

Его жена-лошадь выбивается из сил и падает. Тогда Хмырь проявляет чрезвычайную нежность. Он засыпает ее полевыми цветами, плетет ей венок, поет и играет нежные мелодии на солдатской гармонике. Но едва Анна под влиянием этой нежности приходит в се я, Хмырь снова мрачнеет, запрягает ее в соху и пашет...

Те же приемы гиперболической обработки материала применены и во второй, колхозной, половине сценария. Но что это дает?

Я глубоко убежден в том, что среди причин политической беззубости и художественной серости колхозных фильм не последнее место занимает неполноценное и одностороннее использование технических возможностей кинематографа. На экране люди едят, ходят, ездят, разговаривают, делают тысячи вполне «правоподобных» дел, но остаются фальшивыми вымученными фигурами, так как сущность их этими второстепенными поступками не вскрывается и остается где-то за экраном.

«Стяжатели» развязывают руки автора от показа фальшивого правдоподобия и дают ему возможность ярко, сочно и остро лепить образы своих героев.

Самая большая трудность режиссерской работы заключается в установлении четкого стилевого единства всех элементов фильмы. Живые люди — Хмырь, Анна, Фока ввязываются в необычайные события. Живая натура деревни используется для гиперболического построения эпизодов.

Это обязывает до мелочей продумать и проработать построение декораций. Так например, двор и изба Хмыря должны быть по эскизам и макетам художников целиком построены из трухлявых бревен и гнилушек в каком то косогоре. Степная дорога должна быть «обработана» художником, применительно к стилю произведения (курганы, кресты, рытвины, колючий кустарник и т. п.).

Костюмы, грим, приемы актерской игры получат четкий, своеобразный рисунок, совпадающий с характером сценария.

Заостренность и подчеркнутость всех компонентов фильмы в первых моих экспериментальных короткометражках была связана со схематизмом.

Работая над «Стяжателями», я оберегаю фильму от этого порока и добьюсь большой сочности и яркости красок, сделав его волнующим, достойным эпохи произведением.

Эти заметки, понятно, далеки еще от производственной режиссерской экспликации.

Они рассчитаны лишь на элементарное ознакомление с режиссерским замыслом при обсуждении сценария.

При разработке постановочного режиссерского сценария мною будет развернута подробная производственная экспликация, с конкретным описанием решения каждой из творческих задач с фотографиями и эскизами актеров, их грима и костюмов, макетами декораций и прочее.

А. Медведкин

„СТЯЖАТЕЛИ“

отрывки из литературного варианта сценария.

Часть первая

«ЧТО ТАКОЕ СЧАСТЬЕ»

В дубовом кулачьем заборе — щелка. В щелку, сильно пригнувшись, подсматривает Хмырь. Весь он латаный, серый, хоть и молодой. Стоит рядом жена его Анна... Стоит и ждет очереди посмотреть на занятную жизнь... Анна высока и здорова, как лошадь.

(В дальнейшем Хмырь ее запрягает в соху...)

Посмотрев, Хмырь уступил место Анне, выпрямился и, почесываясь, сказал:

— Ой, хорошо живет хозяин!..

Анна смотрит и видит в щелку...

На яблоне в кулак величиной яблоки. Под яблоней стол. За столом сидит сосед Фока. Маленький и сытый.

Фока повязан салфеткой. На столе горы всякой снеди. Фока разевает рот. И, как у Гоголя, из макитры вылетает вареник, плюхается в сметану и летит в рот Фоке. Он, конечно, жрет и глотает.

Летит следующий вареник, а за ним новый.

А Фока жрет смачно и почти торжественно...

Теперь Хмырь, почесываясь, лениво ждет своей очереди, чтобы посмотреть на занятную жизнь. Анна смотрит. Вся изогнувшись, она так и впилась в щелку...

Из избушки выполз старикашка. Это отец Хмыря. И он направился к забору.

Но избушка была невероятна. Не дом, а злая пародия на человечье средневековое жилье. Щерятся от старости обомшелые бревна. Кривятся от нужды гнилые рамы. А крыша осела седлом...

Старикашка подполз к забору. Он был дран, бос, худ и сед...

Анна уступила ему место у щелки, и старикашка с трудом, сгибая переболевшие суставы, впился в щелку и видит:

Жрет сосед Фока вареники. Летят они ему в рот сами, предварительно бултыхаясь в сметану...

Старик немощно выпрямился (тотчас же его место занял Хмырь) и развел руками:

— 60 лет хозяиновал..
а вареников, можно сказать,
не едал...

Стоящая возле старика Анна понуро пошла прочь.

Трясясь от дряхлости, с трудом наклонился дед. Дрожащими пальцами выдрал из земли булыжник. Желая обратить внимание Хмыря на себя, подергал его за штанину. Когда Хмырь обернулся — передал ему дед камень и указал в сторону Фоки.

Хмырь оглянулся, выхватил из дрожащих рук старика булыжник, размахнулся и...

Бац — разлетелась макитра с варениками в куски и заорал перепуганный Фока.

■

Ночью старый этот, еле двигающийся дед пополз воровать к сытому соседу Фоке.

Он с трудом забрался по лестнице на высокий заборище...

Заборище утыкан был острыми гвоздищами и немощный дед застрял на них...

И еле выбрался...

Заборище имел еще сверху прикрытие в виде доски. А доска усажена была битым стеклом на цементе, чтобы колоть лиходеев. И дед укололся.

Он беспомощно свалился с забора.

И еле очухался....

Запоры, замки, замчища были кованые, мудреные, величиною с деревенский блин.

И едва дед начал трясти их,

Едва он попытался залезть в амбарище, поднялось нечто совершенно невообразимое.

До десятка страшнейших псов на железных цепях, прикрепленных к проволокам,

Львами налетели на немощного, полоумного старика.

И поднялся такой ералаш, что дед еле от них вырвался.

Забился в угол.

И с испуга умер.

Когда прибежали люди, прибежали Хмырь и Анна...

С дедом все уже было кончено.

Люди взяли тело старика. Освещая фонарем дорогу, унесли его в хмырев двор.

Сытый Фока сострадательно покачал головой. Со слезой в голосе утешил Хмыря ласковым словом.

Дал пять тесин на гроб. Всыпал в шапку гвоздей.

Вынул очки, черную книжку, карандаш и записал должок.

И поплелся со двора Хмырь, таща за собой тёс и понурив голову.

Так над прахом полоумного деда вырос могильный холм.

Там, где крыша косо воткнутой в косогор избушки Хмыря почти соприкасалась с землей, дородная соседская свинья приспособилась почесаться...

Навалилась она жесткой своей тушей на подгнившую балку и...

Закачалась избушка. Заходила зыбкая крыша.

Задвигались щербатые от старости бревна.

Свалилась сверху макитра, заменявшая печную трубу.

И так как свинья все чесалась,

То крыша не выдержала и, подняв тучу пыли, рухнула...

Перепуганные обитатели выскочили из избы, как ошпаренные,

И Хмырь, обнаружив злокозненную свинью, вскочил на нее, ухватил за уши и, колотя ее изо всех сил, понесся на ней по улице.

Чтобы больнее наказать ее, он ухитрился стащить с себя старый лаптишко и мчась вихрем по улице, бил свинью до тех пор, пока от лаптя не осталась куча мочалы.

Избушка теперь была совершенно негодна для жилья.

Она завалилась. Анна плакала, собирая черепки разбитой макитры.

И когда появился перед нею Хмырь, она разъярилась. Она бросила к ногам Хмыря его дырявый зипунишко и закричала:

— Уходи искать счастья!
и с пустыми руками —
не возвращайся...

Хмырь попробовал было возражать (где-ж его найдешь, счастье-то?), но Анна так сердито на него крикнула, что он подхватил зипунишко и, отступая под напором суровой жены своей, пятясь, вышел за ворота и все еще ворча, все еще возражая, стал напяливать убогую одежонку, собираясь в путь-дорогу...

Анна бросила ему котомку, и он, кончив подпоясываться веревкой, взгромоздил котомку на спину...

Босой и серый, пошел он от ворот прочь.

И как-то горестно, будто упрекая Анну за жестокость и в то же время будто жалея ее, оглянулся Хмырь.

Анна стояла у ворот. Нелегко ей было гнать любимого в неизвестность. И, перехватив тоскующий взгляд Хмыря, сорвалась она с места.

Подбежала к нему.

Хмырь даже сжался весь, будто ожидая удара. Он даже зажмурился.

Анна подбежала вплотную. С какой-то суровой окаменелостью посмотрела она в последний раз на мужа. И вдруг — точно ударила — поцеловала. Это был необычный, не женский поцелуй.

В нем не было ни нежной покорности, ни мольбы, ни ласки.

В нем было упорное требование найти счастье какими угодно путями.

И босой Хмырь с котомкой зашагал искать счастья.

■

В городе Тире Сидонском жил
Епифан Бессеребреник...

Шли степью сельский попик и божья старушка. Шли и душеспасительно умилялись. Шли и беседовали. Это батюшка рассказывал про Бессеребреника.

И великая сила чувствовалась в их кротости и смирении.

Казалось, что и идут-то они искать венец мученический ради счастья своего ближнего.

Шли они, шли и видят медный пятак валяется.

Перекрестилась странница. Подняла монету и подала батюшке.

Но батюшка отказывается... Зачем ему деньги — он и так жив, во славу божию. Странница должна взять себе деньги...

Но странница тоже отказывается: ведь жил же в городе Тире Епифан Бессеребреник.

Так и уговаривали он друг друга. Наконец, странница сказала:

— А мы поставим свечечку
Николе Мирликийскому...

Благословил ее батюшка за мудрость. Приложилась странница к его ручке. И пошли они оба примиренные...

Ехал полем по дороге зажиточный человек на таратайке. Не то купец, не то артельщик....

Проезжала таратайка сгорбленный мостик через болотистую речушку.

Неудобный бревенчатый наст растряс таратайку и растряс зажиточного человека.

А что-то из таратайки на мост выпало...

А таратайка уехала.

Вот и подходят к мостику поп и странница.

Идут они по мосту, только видит попик, что-то лежит на том мостике.

Лежит на мостике бумажник богатый, доотказа набит он деньгами.

И лежат рассыпанные по насту бублики.

Попик переглянулся со странницей. И, нагибаясь к бумажнику, осенил себя крестным знаменем...

Но старухе это было невыгодно... Конечно, жил Епифан Бессеребреник, но ведь тут не пятачок паршивый, а быть может целая тысяча... И поэтому, когда поп потянулся к бумажнику, старушка из под самой руки цепкого батюшки дорожной своей клюкой ловко выбила бумажник в сторону...

Батюшка укоризненно осадил странницу отнюдь не церковным возгласом.

А старушка, положив торопливый крест, цапнула сокровище.

Но и поп не зевал. У попа семья, да и руки наметаны...

И потому, когда жадная старушка бумажник цапнула, поп ловким ударом наподдал его ногой в сторону.

Ринулась странница вперед.

Но попу отступать — значит себя обкрадывать. Ухватил он ее за широкую юбку...

Покатились они кубарем....

И заварилась тут смертная драка...

Покатились они по мосту, путаясь в юбках, волосах и широком подряснике...

Куда делись разговоры о Бессеребренике...

(Поп, между прочим, в драке, нащупав на мосту бублик, деловито засунул его в карман.)

Отлетел бумажник на край мостика, вот-вот в воду свалится, а странники смертным боем бьются, по мосту катаются.

Шел Хмырь степью.

Был он измучен дальней дорогой. Был он бос, худ, оборван.

Солнце, ветер и дорожная пыль сделали его серо-черным.

Ехал ему навстречу тот самый купец, что обронил на мосту бумажник. Остановил он таратайку.

Спросил купец, куда плетется серый мужик.

Хмырь мрачно ответил:

— Счастья ищу я...

А где оно — не знаю...

И рассмешил Хмырь купца.

Купец, колыхаясь жирами, дико захохотал, тронул таратайку, и, обдавая Хмыря пылью, умчался...

Хмырь, подавив невольную усмешку, тронулся дальше.

Волосатым, черным клубком катались по мосту поп и странница.

Когда Хмырь подошел к месту происшествия....

Подошел Хмыр и удивился:

Лежит на краю мостика богатый бумажник, вот-вот в воду свалится.. А по насту катается черный клубок, волосатый и страшный...

И пока дрались разъяренные странники,

Хмырь, повиснув над водой, весь дрожа от загоревшегося желания, на руках подтянулся к бумажнику.

Напрягая все силы, чтобы не свалиться,

Пачкаясь навозом и пылью, ухватил бумажник зубами и двинулся к берегу.

И лишь только исчез он,

Столкнул поп странницу с мостика. Бултыхнулась она в воду грязную...

А поп засуетился по мосту, но не нашел бумажника. И, жадно подобрав пару бубликов, нырнул он вслед за странницей с моста за бумажником.

И пока ныряли они, отыскивая на грязном дне сокровище, где-то в укромном углу Хмырь деньги пересчитывал.

Пересчитал. И радостный-прерадостный заорал, хлопая по бумажнику:

— Вот оно...

Счастье-то...

И он колесом пошел, обалдев от радости.

А странники, как черти грязные, то один, то другой выныривали.

Набирали воздуху и исчезали под водой.

Роясь в тине, безуспешно искали они сокровище...

Часть третья

Долго ли, коротко ли
Через голодные годы,
Дотянули Хмыри до большого урожая.

Веют Хмыри лопатами жито.

Навеяли они громадную гору хлеба...

Веют Хмыри жито. Летит мякина.

И хоть уморились оба, но своя ноша не тянет.

Хлеба было очень много....

Нагрузили зерном два мешка.

Нагрузили две новых макитры.

Насыпали боченок.

И сундучок.

И громадные стариковские валенки.

Никакой тары больше не было у Хмыря.

А гора хлеба почти не уменьшилась. Тогда Анна подгребла хлеб в какую-то

посудину, не прекращая работать и смеясь, указала Хмырю на широченные его мешковинные шаровары.

Шаровары были крепко залатаны и Хмырь, поняв, убежал.

А пока Анна возилась с последней посудиной, Хмырь притащил под зерно мешковинные свои штаны, заменив их в своем костюме каким-то невероятным тряпьем... Добрый центнер вместился в мешковинные шаровары... А гора зерна все еще была очень велика. И не знали Хмыри, куда им девать так много хлеба.

В это время и подошел к ним добрый сосед Фока. Он был весел, торжественен и болтлив.

Он принес связку мешков и бросил их Хмырю.

Хмырь наполнил мешок зерном. Но когда потащил он его в сторону уже нагруженный, Фока остановил его. Вытащил очки, карандаш и черную книжку.

Отметил что-то и, указывая около себя, сказал:

— Должок за сено.

Хмырь спокойно сбросил ему мешок. Расстраиваться не стоило, так как хлеба было очень много...

Но когда Хмырь потащил следующие мешки, уже насыпанные Анной, Фока отметил:

— За телегу.

И их сбросил Хмырь возле Фоки.

И вот едва успевал подбрасывать Фоке мешки с зерном Хмырь вперемежку с требованиями Фоки:

За пахоту
За семена
За помол
Деготь
Борону
Картошку

Целую гору мешков набросали возле Фоки совершенно изумленные Хмыри. И до тех пор сыпались Фоке мешки с зерном, пока на том месте, где была гора жита, ничего не осталось

И не успели Хмыри моргнуть глазом и опомниться, как точно по щучьему велению вся эта гора хлеба была уже на большой фокиной повозке.

Повозка тронулась.

За нею, пожав руки огорошенным хозяевом, тронулся и Фока.

Но он все ж таки вернулся. Он вспомнил что-то. Стал рыться в черной книжке (Хмырь при этом испугался) и, перекрестясь, сказал:

— Царство небесное твоему старательному отцу...

Но хоронили его на мои деньги.

Вместе с батраком подцепил Фока широкие хмыревы шаровары, набитые зерном, и бросил их на повозку.

Так вместе с урожаем Хмыря, вместе с его мечтой о сытой зиме исчез Фока.

Стоят Хмыри, точно пораженные громом.

И вот, как в самом начале фильмы, подошли они к крепкому фокину забору.

Наклонился Хмырь к щелке и смотрит.

Стоит рядом, по прежнему мрачная, могутная жена его Анна. Ждет своей очереди.

И видит Хмырь:

На яблоне с кулак величиной яблоки. Под яблоней стол. За столом — Фока. Разевает он рот. И, как у Гоголя, летит из макитры вареник. Плюхается в сметану и летит в рот Фоке. Жрет Фока вареники смачно. Почти торжественно.

Насмотрелся Хмырь на горькое это зрелище и уступил он место Анне. Приткнулась Анна к щелке. Смотрит. А Хмырь стоит сзади. Отвернулся.

Вспомнив затем, что даже штаны его и те сцапал Фока за долги, оглядел он рваное свое тряпье и вдруг решился:

По спине согнувшейся у щелки Анны взобрался он, как по лестнице, на заборище и высунул голову в фокин двор.

Фока перестал даже жевать, когда увидел мрачного земляного мужика.

А Хмырь, стоя на согнутой спине своей могучей жены, хмуро промычал:

— Отдай хоть портки...

Фока засуетился. Штаны он, конечно, отдаст. Он не собирался их зажиливать. Поэтому он и не замедлил за ними отправиться.

А когда Фока ушел, перепрыгнул Хмырь через заборище и к вареникам. Перед ним макитра с чужими варениками. Перед ним миска с чужой сметаной и рука Хмыря сама собой потянулась к варенику. Он взял один из макитры. Но он не съел его.

Он и не бросил его Анне, которая внимательно наблюдала за ним в щелку забора.

Нет. Хмырь с любопытством, как совершенно незнакомую ему, интересную заграничную безделушку осмотрел вареник со всех сторон, разломил его пополам, повертел в руках, пощупал и бросил. Потом снова прыгнул через забор и устроился на своей «живой лестнице».

Подошедший Фока подал ему через забор штаны, и Хмырь исчез...

Наклонился Хмырь над столом бухгалтера.

Пощелкал бухгалтер на счетах. Расправил усы.

Опять пощелкал:

— 14 трудодней.

Сказал он Хмырю.

Хмырь заволновался, но его оттеснил Фока.

Фоке бухгалтер сказал:

— 36.

Кто-то подхихикнул.

Кто-то подморгнул.

Герои наши водрузили на повозку пару мешков продуктов, высыпали мерку картошки.

Взяли подмышки по качану капусты и тронулись.

И хихикали над ними на улице, издевались, высмеивали их так, что возница остановил воз.

Выпряг коня.

И когда злой Фока спросил удивленно, в чем дело, виновато усмехаясь, ответил возница:

— Стыдно мне с вами...

И уехал.

Стоит повозка на улице.

И очень конфузливо приятелям сидеть на ней, отдавая себя на посмешище.

Что сделать? — Обратился злой Фока к Хмырю.

Но в это время повозка, постояв, вдруг тронулась.

Коня впереди не было, а повозка очень быстро двигалась.

Глянули приятели назад, а сзади целая армия уличных мальчишек хулиганила, издевалась и, наваливаясь на повозку, гнала ее вперед.

Поднимая тучи пыли, со скоростью курьерского поезда, гнали они по улице повозку.

И ни окрики и угрозы друзей не производили на веселую свору свистящих и гикающих смеющихся подростков никакого впечатления.

Тогда приятели стали отстреливаться от ребят, рассыпавшейся картошкой.

Но впечатления это, видимо, не производило и пустая повозка мчалась по улице.

И только, когда друзья наши обрушили на головы бесшабашных этих хунгузов тяжелую артиллерию, бомбардируя их кочнами капусты,

Мальчишки вдруг растаяли, как дым, и повозка стала.

Режиссер С. А. Тимошенко. Родился в 1899 году. В кинематографии работает с 1924 года. Поставил фильмы: «Радиодетектив», «Радиоприемник», «Ленинградский совет» (короткометражные), «Наполеон-газ», «Турбина № 3», «Ордер на жизнь», «Два броневика», «Мятеж», «Заговор мертвых», «Снайпер», «Жить» (последние две звуковые).
В 1934 году режиссер С. А. Тимошенко будет ставить фильму о современной Красной армии

Стоит повозка среди улицы. Издеваются безжалостные колхозники. Тогда впряглись сами приятели.

Потащили они повозку.

Но так было им стыдно, что свернули они в проулочек.

Подъехали где-то на задах деревни к скирде обмолоченной соломы.

И торопливо стали набивать пустые мешки соломой.

Воз получился необычайной высоты.

Унылый хмырев одр, притащенный сюда своим бывшим хозяином.

С трудом выволок этот возище на улицу.

Теперь уже люди ахали от удивления.

А какой-то не разглядевший обмана полуслепой старикан, и даже вцепился помогать Фоке, толкая повозку сзади...

Лучшей полеводческой бригаде.

Сидела праздничная, принаряженная бригада на зеленой лужайке.

Распределял бригадир премии. Аннушке он дал замечательное байковое одеяло.

Щупала Анна мягкий материал и удивлялась его добротности.

А сзади Анны виновато присоединился к бригаде Хмырь.

И он, ухмыльнувшись, ухватил за самый кончик одеяла, проверяя его качество.

Режиссер А. В. Мачерет. Родился в 1897 году. В кинематографии работает с 1930 года. Поставил фильму «Дела и люди». Сейчас закончил звуковой сценарий «Окрыленные люди». Одновременно для А. В. Мачерета пишет сценарий «Москва» писатель Л. И. Славин

Хмырь сознавал, что он не заслуживает права голоса в этой бригаде и, с животной жадностью наблюдая раздачу премий, держался он тихо и неуверенно, прячась за Анну.

А бригадир раздавал премии.

Кому — самовар.

Кому — пару ботинок.

Кому — визжащего поросенка.

Рыжик получил сапоги.

Это были изумительные по качеству шавровые сапоги.

Сшиты они были по фасону «джимми» и большая нога Рыжика не пролезала даже в горловину голенища, хоть и тужился Рыжик изо всех сил.

Он с величайшим сожалением отдал сапог соседу и стал напяливать свой лаптишко.

Сапог не лез и соседу.

И Хмырь, выглядывающий из-за Анны, прищелкнул языком, сочувственно качнул головой.

Не лез сапог и на третьего парня.

Нога его не проходила в подъеме.

Но так хотелось ему получить сапоги, что он налег изо всех сил и — трах — ушки сапога оказались у него в руках, а сам он покатился кубарем.

Засмеялись ребята.

— Ну и премия —

Ни одному ударнику не лезет.

А сапог мерил уже четвертый.

Но и его постигла та же участь.

Хмырь же за спиной Анны втихомолку напялил второй этой пары сапог.

А Хмырю сапог пришелся впору.

Ему подали второй.

Он одел и второй.

Все смотрели, как зачарованные, на изящные хмыревы ножки.

Да и он сам не мог отвести глаз от них.

Топая и повертывая ногами, сделал Хмырь несколько шагов в сторону и робко сказал Анне:

— Бери, Аннушка, для меня.

Анна нахмурилась. И не очень сурово, даже со вздохом, отворачиваясь, сказала Анна:

— Куда уж тебе...

Но Хмырю очень нравились эти сапоги. Оторваться от них не мог он. Все еще пробуя их, шагал он по лужайке и отошел несколько в сторону.

Рыжик же, чтобы не вышло недоразумения, на всякий случай решил быть поближе к Хмырю.

А Хмырь вдруг пошел в сторону.

Испугался Рыжик — за ним.

Хмырь, оглянувшись, побежал. За ним побежал и Рыжик.

Следом сорвалась вся бригада.

Гнались за Хмырем по улице, но не могли догнать.

Хмырь быстро перескочил через болото и вытащил доску, служившую мостом, отрезав путь преследователям.

— Отдай шевровые...

Мрачно потребовала бригада.

И горько стало Хмырю:

— Ошибался я... это правда...

Но увидите, как я буду колхозить!

Уговаривал Хмырь бригаду.

Но шумели бригадники. Стыдили и возражали они Хмырю.

И Хмырь расстроился. Снял он сапоги.

Перебросил их через болото. Босой горестно пошел по берегу.

Шел он, шел и вдруг видит: человек в трясине тонет.

Засосало его болото и торчит теперь наружу только часть головы да руки:

Подбежал Хмырь поближе, видит:

Фока тонет. Иссякнули его последние силы, увидев Хмыря, он лишь одними глазами и слабым движением руки стал умолять его о помощи.

А Хмырь уже тащил доску.

Настелил он ее к Фоке.

Рискуя свалиться и погубить себя, он добрался до утопающего.

Ухватил его за подмышки.

Но поскользнулся и упал сам.

Напрягая все мускулы, стал Хмырь бороться с неминуемой смертью.

Пользуясь доской, срываясь и снова карабкаясь, выбрался Хмырь на твердое место.

И снова рискуя своей жизнью, бросился он к Фоке на помощь.

С трудом выволок его на твердый берег.

Осторожно взвалил себе на спину и понес его берегом.

Нес на себе Хмырь почти безжизненного Фоку мимо колхозной конюшни.

И устал Хмырь.

Посадил он Фоку на-земь, привалив спиной к кормушке.

Стояли у кормушки кони, напугались они Фоки.

Задергались. А Фока попросил:

— Пить!

И когда Хмырь убежал за водой, Фока несколько пришел в себя.

Все еще чувствуя слабость, он огляделся вокруг.

Поглядел на коней — кони ели из кормушки сено.

Поглядел под ноги. Под ногами валялись камни и стеклянки разбитой бутылки.

И еще более пришел в себя Фока.

Он дотянулся до бутылочных осколков.

Положил пару их на камень.

Растолок их камнем в порошок.

И, собрав его в горсть, бросил коням в кормушку.

Бросил и вдруг, точно от удара, обернулся и искривился в безрадостной улыбке.

Стоял перед ним Хмырь с кружкой воды.

И лицо Хмыря налилось яростью.

Он отбросил в сторону кружку.

Бросился к кормушке.

Торопясь и пугая коней, выбросил из нее смешанное со стеклом сено.

Отогнал коней и,

Молча подойдя к поднявшемуся Фоке, с ненавистью, какой никак нельзя было ожидать от Хмыря, рванул за грудки.

— Вот ты кто...

Как-то по-змеиному, задыхаясь от душившей его ярости, прошипел Хмырь...

Оттолкнул Фоку так, что тот заковылял и с трудом поднялся...

Но Хмырь прыжком настиг его. С нечеловеческой силой ударил его ногой в спину, отчего Фока полетел на землю.

Режиссер В. В. Немоляев. Родился в 1903 году. В 1927 году окончил ГИК. Поставил ряд короткометражных фильм: «Без ключа», «Сахарный завод», «Смычка Турксиба», «Еще одна страница». В настоящее время закончил полнометражную звуковую фильму «Карьера Рудди». В 1934 году будет ставить звуковую комедию «Солнце смеется»

Это была расплата за долгие годы беспросветного голодного плена, за изнурительную эксплоатацию, за дезорганизацию Хмыря в колхозе и за весь тот позор, что обрушился в эти дни на хмыреву голову...

Хмырь, только что по человеколюбию спасший своего заклятого врага на болоте, был теперь безудержен и безумен в своей ярости.

Судорожным рывком он разорвал надвое и сдернул с Фоки его рубаху.

Лохмотьями отхлестал он его по лицу и толкнул его.

А когда Фока поднялся, задыхаясь от гнева, Хмырь стал искать, чем бы прикончить эту гадину.

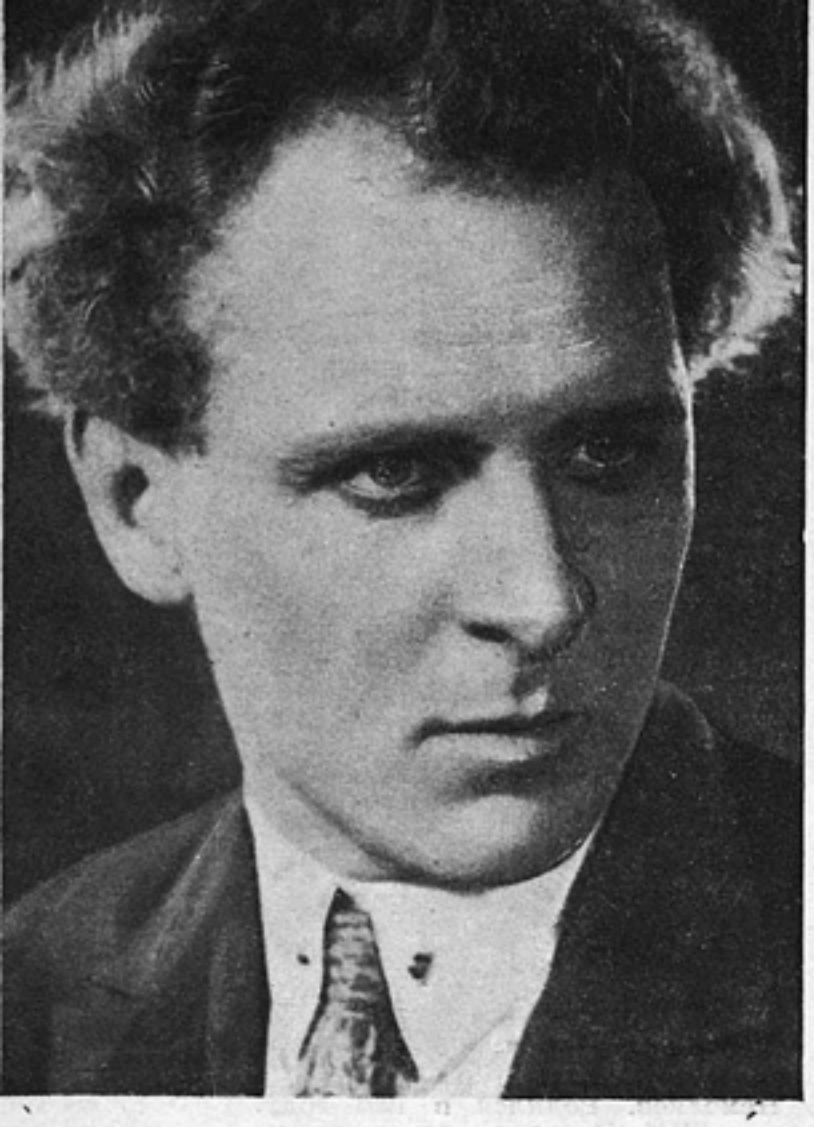
Он судорожно нащупывал рукой камень... Но пальцы его хватались за прутики, за рыхлые комья земли, за гнилые картошины.

Наконец, он исцарапал в кровь руки, выдрал из земли кирпичину и размахнулся. Размахнулся, готовый размозжить череп Фоки в куски...

Но тут его схватили за руки прибежавшие колхозники.

Весь дрожа от ненависти, раскидал их Хмырь в стороны.

И не сдобровать бы Фоке. Но Хмыря снова схватили крепкие люди. И он задыхаясь и плача, рассказал о поступке Фоки...



Режиссер П. П. Петров-Бытов. Работает в кинематографии с 1927 года. Поставил фильмы: «Записка», «Водоворот», «Сложный вопрос», «Каин и Артем». В настоящее время заканчивает звуковой сценарий «Чудо», который будет ставить в 1934 году

Фоку повели, наделяя ругательствами.

А Хмыря перестали держать за руки.

И смеющийся Рыжик поднес к нему свои сапоги, но Хмырь сердито оттолкнул Рыжика.

Повели Фоку с винтовками, и на этом кончилась колхозная фокина жизнь. ■

В универмаге, в обувном отделении, Анна покупает Хмырю ботинки.

А себе она выбрала туфли.

Хорошо сидели на Хмыре ботинки.

Смотал он худые лаптишки и онучки.

Положил их на прилавок и вместе с Анной пошел.

Но приказчик любезно попросил его забрать страшные обноски, и Хмырь взял их.

Анна уже купила в соседнем отделении большой школьный глобус.

И передала его Хмырю. И только хотела уходить она,

Упросил ее Хмырь купить ему хитроумный карандаш.

И здесь Хмырь чуть не забыл на прилавке свои обноски.

Но приказчица пришла в ужас. И Хмырь забрал их с собою.

Потом они купили Хмырю штаны и пиджачок.

Хмырь, одетый в новый костюм, тряпье завернул вместе с онучками и сунул этот узел в какой-то уголок,

Но и здесь его попросили это барахло взять с собой.

Накупили они полные руки всякой всячины и вышли на улицу.

И так как очень перегружен был Хмырь, то и бросил он сверток своих обносок рядом с тротуаром.

Но только они тронулись дальше, остановил их суровый милиционер. И Хмырь, напуганный строгим выговором, забрал узелок с собой.

То же самое повторилось еще раз, когда дворник того дома, где в воротах оставил Хмырь обноски, догнал и любезно вручил их Хмырю.

И вот идут они по деревенской улице.

Внезапно, увидев что-то, Хмырь положил злосчастный узел на дорогу и утащил Анну за угол.

Два вороватых жулика, заметив узел, оглянулись в разные стороны.

Схватили узел и побежали...

— Держи их!

Закричали Хмыри, весело хохоча.

А жулики, испугавшись окрика, припустились бежать еще сильнее... ■

В сельской школе, за низенькими детскими партами, сидят бородатые, серьезные дяди.

Сидят пожилые, суровые тети.

Сидит среди них Анна.

Сидят и, глядя на доску, записывают.

А у доски Хмырь «плавает». На доске немудреная задача:

$$14 + 12 =$$

А Хмырь думает... Хмырь мучится...

Никак не может он решить этой задачи.

И, косясь одним глазом в сторону учителя, боясь, как бы не увидел он, обернулся Хмырь к товарищам за помощью.

И какая-то колхозница, как школьница, бросив взгляд в сторону учителя, стала на пальцах подсказывать...

Но, видимо, пойманная с поличным, встала и виновато пошла к доске.

Суров и серьезен был учитель. Это был 12-летний курносый парень. Заложив детские ручонки по-серьезному за спину, он важно перед классом расхаживал.

Подошел к доске и очень деловито, разъяснив что-то колхознице, передал ей мел.

Стали Хмырь и колхозница решать задачу.

А учитель с потрясающей серьезностью, профессионально заложил в карман ручонки, глядя на доску, покачался на носках ботинок и

Пошел по классу между партами, мимо бородатых учеников, сгорбившихся над тетрадками.

■

Прошло, видимо, очень много времени.

Точно, как в самом начале фильмы, какой-то драный человечишко, подглядывая, приткнулся в щелку забора:

Когда он поднялся, то мы узнаем Фоку.

Он был рван, худ, и сед... Это были остатки Фоки.

Он стал снова с интересом смотреть в щелку.

Стоял стол под яблоней с громадными — по кулаку — яблоками.

На столе стояла всякая снедь и, между прочим, вареники.

За столом сидел изумительный, румяный, голубоглазый ребенок, Хмырь и Анна...

Читала Анна газету.

Фока, глядя в щелку, весь изогнувшись (как когда-то изгибался Хмырь, подглядывая за Фокой), выпрямился, развел руками и сказал:

— Ой, хорошо живут колхозники!

А Хмырь пододвинул чашку с варениками, пододвинул сметану, разинул, как когда-то Фока, рот, но...

Вареники в рот не летели. И удивился Хмырь.

Анна оторвалась от газеты и возмутилась попытке Хмыря столь чудесно напитать себя варениками. Ведь есть же тарелки, ножи, вилки. Она подала их Хмырю.

Режиссер Эрвин Пискатор. До 1932 года работал в Германии в качестве театрального режиссера. Сейчас в Межрабпомфильме заканчивает постановку звуковой фильмы из истории германского революционного движения «Восстание рыбаков»

Хмырь стал есть вареники, неловко орудуя малознакомыми ему предметами.

Но очень туп был нож. Не мог он резать.

Фока, драный и черный, не мог больше вытерпеть, подглядывая в щелку. Он отыскал на земле какой-то тяжелый предмет. Это был точильный камень.

Злобно размахнулся им Фока и пустил его через забор в Хмыря.

Но Хмырь, даже не глядя, поднял руку, поймал летящий в него брусок. Деловито стал точить на нем тупой ножик.

А потом аппетитно стал есть.

Свирепый Фока поднялся от щелки и злобно сплюнул...

В. Скрипицын

„преступники“

отрывки из литературного варианта сценария

Поздно ночью шалман праздновал удачу — прокучивали свои барыши. В комнате густыми клубами носился табачный дым. С перекись-водородным цветом волос, коротко подстриженная под мальчика Женька сидела, обнявшись, на одном стуле с рыхлой, нездорово полной Настей. Глаза обоих смотрели, ничего не выражая, в одну точку. На полу около них, положив голову на колени Насте, сидел парень в лакированных туфлях и белых гетрах. Поверх гетры на правой ноге серой бахрамой свисал носок. Из бокового кармана его сшитого в талию пиджака свешивается шелковый платок. На его угреватом, курносом лице застыло выражение тупого пьяного покоя. Он держал в руках гитару, лениво перебирая струны, оттопырив аристократически мизинец, на котором сверкал фальшивый бриллиант, вставленный в широкий золотой перстень.

Под этот аккомпанемент, медленно раскачиваясь, пели Женька и Настя, не слушая друг друга, своими плохими голосами:

— Была весна, цвела сирень и пели пташечки.

На столе валялись огурцы в желтой размокшей оберточной бумаге, квашеная капуста, обглоданные куриные кости, куски холодного мяса, коробка с недоеденными консервами, в которые были воткнуты окурки папирос, надкусанные яблоки, белый наломанный хлеб, единственная с двумя зубьями вилка.

Гришка из нескольких бутылок сливал в один, захватанный пальцами стакан остатки разных напитков.

На полу перед дверью в невероятной позе лежал Митька и храпел, уткнувшись носом в какую-то грязную лужу. От каждого его дыхания по луже пробегали крошечные волны. Васька неторопливо, без аппетита, медленно пережевывая, обкусывал куриное крылышко.

У него за спиной стояла Варька и курила.

Васька отбросил косточку в сторону и несколько секунд сидел скучный и, как всегда, чем-то недовольный.

Гришка поднял свой наполненный до половины какой-то мутной жидкостью стакан и, посмотрев для чего-то через него на свет, выпил залпом всю эту смесь. От смеси зажмурился, поперхнулся и, схватившись рукой за грудь, перегнулся в сухом, отрывистом кашле.

Вытащил Васька из кармана оставшиеся скомканные кредитки и, отделив две, пододвинул их Гришке:

— Сгоняй, старик, за букляночкой!

Устало положил Васька свою тяжелую, пустую голову на руки.

На лавке сидел Колька и нюхал из бумажки кокаин, глубоко втягивая через ноздри в себя воздух. Несколько секунд он сидел, не двигаясь, закрыв глаза и упираясь подбородком себе в грудь. Из его разжавшихся пальцев вывалилась на пол бумажка... И вдруг как-то сразу вскинул он свою голову, широко раскрыл глаза, облизнул сухим распухшим языком свои одеревянелые шершавые губы и, поднявшись, пошел, крадясь вдоль стенки, к стулу, на котором сидели Настя и Женька. Не доходя немного, остановился, глядя на них с какой-то хитрой улыбкой.

Никто на него не обращал внимания.

И сразу вдруг задергался весь, задрожал Колька в неостановимом припадочном смехе. Он хохотал, запрокинув голову. Оборвался смех так же неожиданно, как и начался. На лице появились страх и тоска. Он прижался спиной к стенке, словно хотел врасти в нее. Мелкая дрожь пробегала по телу. Заградившись рукой от мнимого врага, он стал медленно опускаться на пол.

Васька распустил кулак, в котором были зажаты оставшиеся деньги.

— Варька! — не поднимая головы, позвал он.

Она не двинулась с места. Вытянув шею, через плечо Васьки увидела на столе комок смятых кредиток.

Прошло несколько секунд. Васька ударил кулаком по столу. Зазвенели подскочившие стаканы.

— Ну, что? — спокойно отозвалась Варька, оставаясь на месте.

— Поди сюда, говорю! — угрожающе сказал Васька и поднял, не оборачивая, к ней голову.

Варька сделала шаг и остановилась.

— Подумаешь!..

Васька встал, отлетела опрокинутая табуретка.

Гришка с васькиными кредитками, перешагивая в дверях через Митьку, остановился над ним и вялым, словно уставшим, языком беззлобно произнес:

— Набусовался и скучает!

И вышел, пошатываясь на нетвердых ногах, за дверь.

Не спеша, пожевывая, тяжелыми шагами подошел Василий к Варьке.

— Ну? — пустила она ему дым в лицо.

Он ничего не ответил и сжал ее плечи. Его не возбуждало, а скорее злило ее вызывающее сопротивление.

Прищурив веки, Варька, перетерпевая боль, смотрела насмешливо ему в глаза.

— Сила не поможет!

Лицо у Васьки не двигалось. Под скулами выступили застывшие узлы мышц. Он подтянул Варьку чуть ближе к себе и стиснул так ее кофточку, что отлетели и посыпались по полу все пуговицы.

Женька оборвала песню, встряхнула головой, отбрасывая прямые, спадающие на глаза волосы, и вдруг горячо и порывисто поцеловала, сплющивая носы, в накрашенный толстый мокрый рот Настю.

— Настенька, душечка, мне весело!

Ватная Настя посмотрела на нее телячьими глазами и, вытирая рукавом себе рот, спокойно произнесла:

— Ну тебя, Женька, обслюнявила всю.

Васька разжал пальцы, выпуская ткань, и резко оттолкнул от себя Варьку. Она отлетела в угол комнаты, сильно ударившись об острый угол комода. По ее лицу пролетела судорога боли и угасла в насмешливой гримасе вызывающего превосходства.

— Не поможет, Васенька!..

Он стоял, громадный, немного ссутулившийся, засунув руки в карманы пиджака.

А Настя с Женькой снова, раскачиваясь в такт своей песни, как и прежде, бездушные, с остановившимися глазами, пели с тоской и надрывом:

Режиссер А. М. Роом. В кинематографии работает с 1924 года. Поставил фильмы: «Гонка за самогонкой», «Предатель», «Бухта смерти», «Любовь втроем», «Ухабы», «Привидение, которое не возвращается», «Манометр». Сейчас ставит фильму «Однажды летом». В 1934 году будет ставить фильму «Преступники» по сценарию В. Скрипицына

— А тело женское проклято навек...

Не поднимаясь с пола и глядя куда-то в сторону холодными, широко раскрытыми, немигающими глазами, лежала Варька. Выше спущенных чулок, перехваченных бечевками, просвечивала полоса голого тела.

Все повернули головы. В дверях стоял с исковерканным от страха лицом Гришка...

■

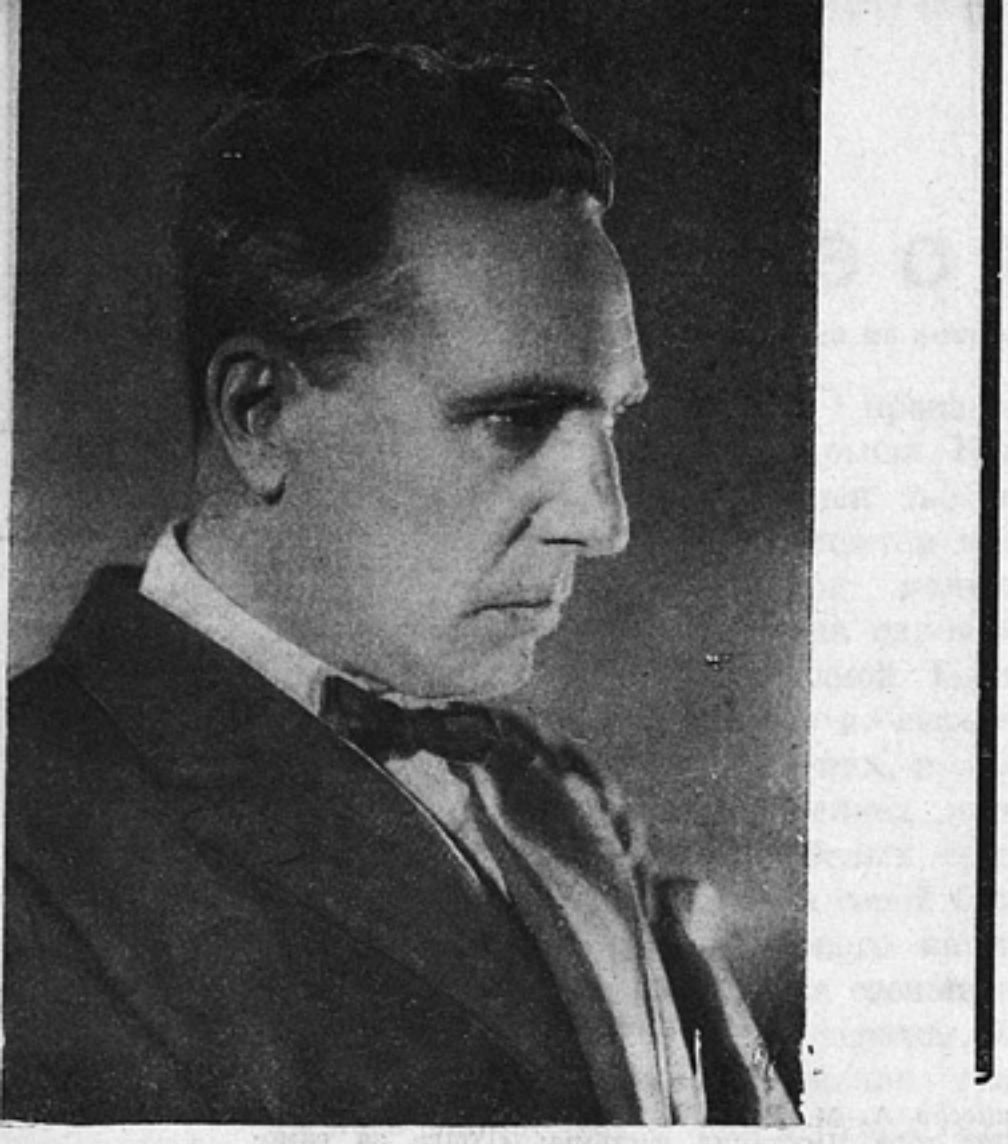
... Сухой звук выстрела. У Васьки по лицу потекла кровь. С крыши по пожарной лестнице он спустился до второго этажа и спрыгнул во двор.

Началась погоня.

Гнался весь район. Васька перепрыгивал бесчисленные заборы, перебегал переулки, двери, но за своей спиной постоянно чувствовал приближающих я людей. Его великолепные легкие и громадная сила помогали ему преодолевать большие препятствия.

Убрав голову в плечи, с мокрым от слез лицом, сидел на стуле Гришка, поджав ноги и моргая носом. Его глаза бегали, ища выхода. Сорвавшись с места, он рванулся к двери, от которой на секунду отошел агент.

С помятым, опухшим лицом сидел на полу Митька, бессмысленно смотря мут-



Режиссер Я. А. Протазанов. В кинематографии начал работать еще до революции. После Октября поставил фильмы: «Его призыв», «41», «Процесс о трех миллионах», «Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома», «Дон Диего и Пелагея», «Победа женщины», «Коллежский регистратор», «Человек из ресторана», «Чеховский альманах», «Праздник св. Иоргена». В настоящее время режиссер Протазанов заканчивает звуковую фильму «Марионетки»

ными глазами на окружающих людей. Алкоголь убил в нем всякое понимание.

В своём порыве Гришка споткнулся о митькину ногу, упал ничком во весь рост, и так остался лежать, весь сжавшись и не шевелясь. Глаза застыли в страхе и словно в ожидании какого-то удара. Перед его носом сиял начищенный носок добротного сапога.

За столом, очистив место от бутылок и стаканов, сидел еще довольно молодой, но уже седой мужчина со спокойным, строгим лицом. Он писал протокол на казенном бланке, стряхивая пепел в банку с недоеденными консервами...

...Когда Васька перелезал бесконечный по счету забор, он почувствовал, что воздуху стало меньше, что люди, стоящие за забором, потеряли четкий рисунок своих линий. Он чувствовал, что за каждым углом, на каждом дворе стоят люди и эти люди сейчас же должны взять его.

В мускулах появилась незнакомая ему в жизни непоборимая вялость. Даже большое, злое чувство протеста и вызова потеряло свою остроту и стало вялым.

Но он бежал, он переваливался животом через заборы со злым упорством какой-то внутренней инерции.

Парень в рабочей спецовке, такой же просторный в плечах, как и Васька, а, может быть, и еще просторнее, загородил ему дорогу.

Васька наскочил на него, вывернув из-за угла, в узеньком пролете подворотни. За спиной висел в воздухе пронзительный женский крик. Тяжело топали люди и густой голос кричал:

— Держи!

Опустив голову, Васька рванулся всем корпусом на мешающего ему человека. Он бросил свое тело в прыжке и наткнулся на что-то нерушимое, отпрянул и остановился. Человек схватил Ваську за рубашку на груди:

— Стой, гражданин!

Несколько мгновений они смотрели друг другу в глаза — один спокойный, уверенный, жестокий, другой злобный, задыхающийся, затравленный.

Васька поднял кулак и с силой ударил сверху по руке рабочего. Треснула материя. В зажатых пальцах рабочего осталась полоса васькиной рубахи.

На какой-то миг Васька застыл, потом повернулся и побежал обратно, навстречу толпе. Поздно. В конце пролета подворотни плотной массой стояли люди. Навстречу Ваське в кожаной куртке, с наганом в руке шел человек...

Вниз по лестнице волокли Варьку два агента. Она упиралась, цеплялась за перила, отбивалась ногами, изворачивалась, стараясь укусить за руку. Кофта разорвалась и слезла с плеча. Губная помада размазалась по щеке. Лицо конвульсивно дергалось от бесслезного плача. В глазах были злоба и отчаяние.

Она цеплялась ногами за перила, и между железными прутьями остался ее застрявший туфель. По ступенькам, перегоняя людей, прыгала отскочившая пуговица...

...Тюремная камера. Вдоль всей стены налево дощатые нары, выкрашенные темной краской, изрезанные именами, инициалами, изречениями. Посредине простой деревянный стол. Прямо небольшое окно с решеткой из толстых железных прутьев. Две табуретки. У двери параша, за окном солнце. Углы камеры тонут в темноте.

На нарах у стены лежит Василий, заложив руки за голову, разглядывая изученный до мельчайших деталей потолок камеры.

Над его головой из насеченных на стене палочек и крестиков раскинулся в причудливом рисунке календарь его восьмилетнего срока.

У окна необыкновенно для себя задумчивый Митька, почесывая поясницу, мечтательно кормит крошками хлеба через решетку голубей.

— И кто-то голубей моих теперь на воле гоняет? — печально говорит Митька и глубоко вздыхает.

По середине нар, раскинув руки, мучимый дурными снами, беспокойно спит длинный рыжий парень. Он ворочается и беспрерывно стонет.

Гришка, поджав босые ноги калачиком, сидит на столе, выбирая из нескольких окурков оставшийся табак себе на папироску. С нежной осторожностью разрывает он мундштуки, ссыпает каждую крошку.

В углу под нарами трое молодых ребят режутся в карты. Из этого угла доносится несмолкаемый шум приглушенного спора, возни, ударов.

На табуретке, опираясь спиной о стену, обхватив руками коленки, сидит парень в полосатой матросской фуфайке. Он смотрит в одну точку, охваченный тупой, давящей тоской.

За окном клочок ясного неба... солнце... нежное воркование голубей.

— А-а-а!.. не надо!.. не надо!.. заорал исступленно во сне рыжий парень и сел, разбуженный своим криком, на нары, не сознавая в просоньях, где он, что с ним.

Прыгали губы. В вытаращенных незрячих глазах ужас и отчаяние.

— Как выйду на волю, египетских себе заведу, — продолжал, вздыхая, тихо мечтать Митька.

Гришка свернул и аккуратно склеил языком папироску, подмигнул Ваське и, показывая головой на Митьку, насмешливо бросил:

— Митя-то, как сядет за решетку, все египетских себе завести обещает!

— Гули... гули... — бросал любовно крошки на подоконник Митька.

— Душно мне! — с сердцем сказал, ни к кому не обращаясь, молчавший до сих пор Василий.

— Как выйду на волю, в Шанхай уеду!..

Режиссер В. И. Пудовкин. В кинематографии работает с 1924 года. Поставил фильмы: «Механика головного мозга», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Простой случай», «Дезертир». В 1934 году будет ставить фильму «Наши авиаторы» по сценарию В. Киршона

Он перестал жевать, вздохнул глубоко и мрачный, словно потемневший, медленно и грузно повернулся лицом к стенке.

Пропитым простуженным голосом, срываясь на высоких нотах до шопота, запел вдруг парень в полосатой фуфайке уркан-скую ростовскую песню.

ПЕСНЯ.

■

... В кабинете у начальника домзака за столом сидел незнакомец в кожаной куртке, с бледным утомленным лицом, с ясными простыми глазами.

Перед ним на столе лежали толстые папки дел.

На деревянном диване спиной к окну сидел Васька.

На стульях, против стола, сидели Митька и Гришка.

Человек в куртке раскрыл верхнюю папку с множеством вшитых, исписанных, разного размера листков, фотоснимков, отпечатков с пальцев.

— Бриллиантов Григорий Аполлонович,— прочитал он вслух.— 6 судимостей. Последний срок 5 лет... Та-ак!..

И, отложив папку в сторону, взял вторую. В ней было еще больше листков.

Режиссер И. Пырьев. В кинематографии работает с 1926 года. Поставил фильмы «Посторонняя женщина» и «Государственный чиновник». Сейчас закончил фильму «Конвейер смерти». В 1934 году будет ставить фильму о строителях московского метрополитена.

Гришка ерзал на стуле, волнуясь и не понимая, чего от него хотят.

— Бураков Дмитрий Иванович,— читал человек в куртке. — 9 судимостей! Последний срок 6 лет!.. Хорошо!.. — похвалил он в заключение.

Митька вытер нос и стал что-то внимательно разглядывать за окном, косясь на дело.

Третья папка была самая большая:

— Безруков Василий Игнатович. 14 судимостей!

Человек поднял глаза и посмотрел на Ваську, тот сидел спокойный, равнодушно рассматривая на стене диаграмму падения преступности.

— Последний срок 8 лет... Да-а...— сказал человек грустно и вздохнул.

В углу первого листа васькиного дела, наискосок, была наложена пространная резолюция, и он прочел вслух из нее отрывки: «Изучив детально по настоящему делу количество и характер совершенных преступлений и на основе»... м-м-м... «рецидивист Безруков принадлежит к разряду неисправимых преступников»... «избавить общество»... «безнадежен»... «вырвать с корнем»... и т. д... профессор Краснышев».

— Не надоело? — спросил человек и, захлопнув папку, бросил ее в сторону.

Смотрел прямо и строго.

Гришка с Митькой переглянулись и ничего не ответили.

Молча курил и человек в куртке.

Гришка еще раз переглянулся с Митькой. В глазах явно росло беспокойство.

— Сергея Воронова знали? — спросил, наконец, человек.

— Рябого-то? — заулыбался Митька! — Ну как же!.. Большой вор!

В тоне его было искреннее восхищение.

— Расстреляли! — тихо, но отчетливо сказал человек.

Улыбка не сбежала с лица Митьки, она словно одеревянела только. Какое-то еле уловимое изменение в уголках толстых растянутых губ. Да пожалуй брови вскинулись чуть выше.

Гришка облизнул языком сухие губы.

Васька перестал жевать и перевел глаза с диаграммы на пол.

На несколько секунд стало очень тихо.

По столу катился круглый карандаш. Никем не останавливаемый упал на пол и, словно выстрел, взорвал тишину.

Все вздрогнули.

Митька перестал улыбаться. За тяжелыми веками пряталась тоска.

Глаза у Гришки забегали по сторонам. Из горла вырвался неудавшийся отрывистый смешок, помолчали.

— О трудкоммуне ОГПУ слышали? — снова спросил человек.

Никто не ответил.

— Там тоже есть ваши знакомые!— продолжал тот спокойно.

— Пашку-обезьяну знаете?

— Знали... — презрительно ответил Митька, смотря в сторону.

— Электротехником работает! Инженером будет!

Митька посмотрел на руководителя и недоверчиво гмыкнул.

Лицо у Васьки стало злым. Хотел сказать что-то, но не сказал. Махнул рукой и отвернулся в сторону.

Гришка сидел притихший, зажав руки между колен. Он улыбался. Это трудно передаваемая улыбка. Она лишена жизни,

за ней всегда скрываются иные мысли и намерения. Прищурив веки, он пристально всматривался в говорившего.

— Ваську-воробья помните?

— Помнили,—тихо ответил Гришка.

— Мастером стал, жениться собирается, ребята ему зеркальный шкаф подарили!

Молчали.

Гришка, попрежнему улыбаясь, кусал ногти, тревожимый какой-то мыслью.

— Ну вот и все! — сказал человек и, поднявшись со стула, стал застегивать куртку...

■

... Ребята уходили.

Митька остался на месте.

Шлепая калошами, впереди всех семенил Гришка, как всегда неторопливый, чуть вразвалку уходил Василий.

Митька с непередаваемым выражением смотрел на его широкую покойную спину.

Они подошли к концу коридора.

Они завернули за угол в боковой проход и скрылись из поля митькиного зрения.

Прошло несколько секунд.

К Митьке навстречу, звеня ключами, шел надзиратель, отошедший на время разговора.

— Пашка! — заорал вдруг Митька и, шагнув им вслед, остановился.

Остановился и Пашка.

Вернулся.

— Ну?

Митька стоял, тяжело дыша, и молчал.

— Ты что? — спросил Пашка еще раз.

— Ежели, говоришь, не понравится, так уйти можно? — со злобой спросил Митька.

— Не понравится... — улыбнулся Пашка.

— Можно уйти?

Что-то внутри бесило Митьку до тошноты.

Он вытащил из кармана пачку самодельных карт и яростно швырнул их о пол.

— Ладно, я тоже иду! — почти шопотом сказал он...

■

... Гришка «штукатурил». Во всех своих движениях он старался подражать заправскому штукатуру. Небрежным жестом он

Режиссер А. Г. Иванов. В 1928 году поставил фильму «Луна слева», затем—«Транспорт огня» и «Есть, капитан!», в 1932 году поставил фильму «Три солдата». В 1933 году заканчивает фильму «Гроза»

накладывал себе на лоток жидкой кашицы. Балансируя, отчаянно стараясь удержать лоток в горизонтальном положении, приседая и качаясь из стороны в сторону, шел он по шатким скрипучим мосткам от корыта к стенке. Непослушная штукатурка расползалась по лотку и спадала. Все лицо и передник у него были забрызганы. Несмотря на то что поверхность стены получалась у него чудовищно неровной, вся в каких-то буграх и выбоинах, Гришка был в восторге от своей работы.

С видом опытного штукатура в восторженном упоении подбрасывал он в руке скребок, лихо бросая не туда, куда надо, свою штукатурку.

У корыта апатично сидел Митька, лениво помешивая лопаткой.

Стройка кипела своей производственной жизнью.

Проносилась кверху, роняя капли, бадья с жидким цементом.

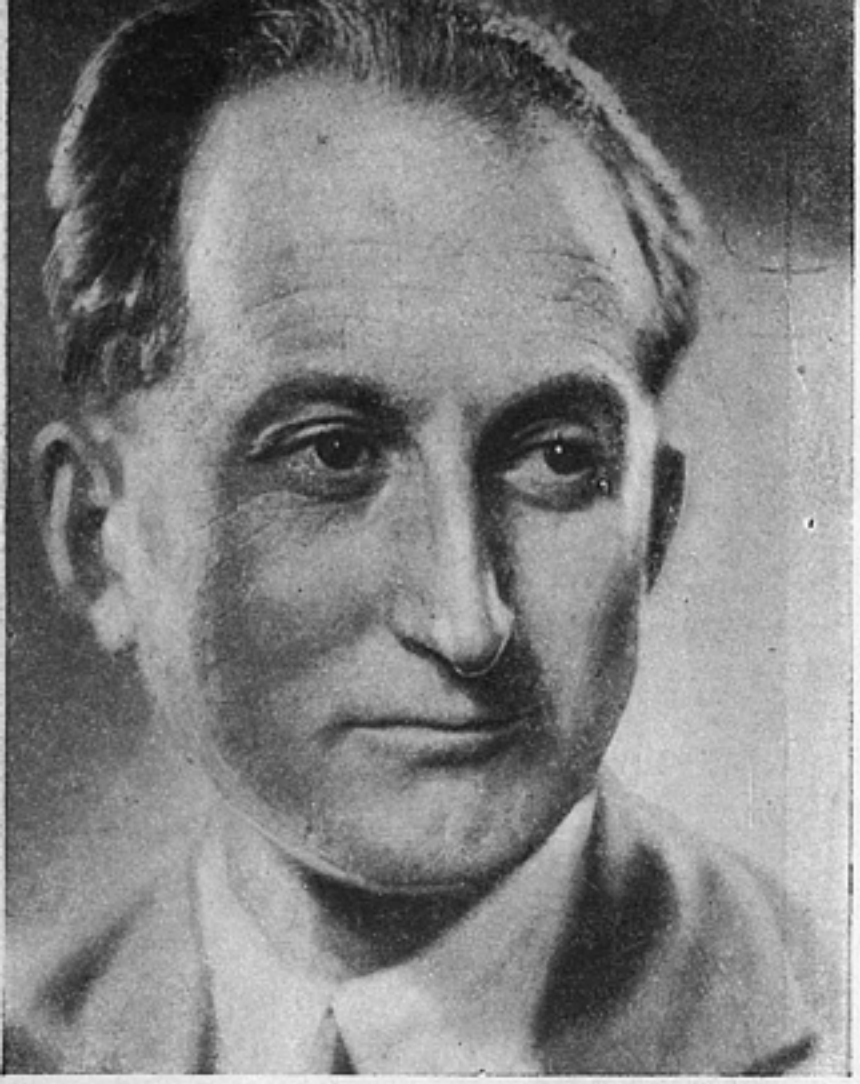
— Берегись! — кричал чей-то высокий голос и слышался гул падающего железа.

В веселом ритме стучали молотки.

Тянулись кверху на веревках доски для растущих лесов...

Был яркий солнечный полдень.

...Васька сидел перед хитроумной трикотажной машиной.



Режиссер М. И. Роом. Родился в 1901 году. В кино работает с 1928 года в качестве сценариста В настоящее время ставит первую фильму «Пышка» по одноименному роману Гюи де Мопассана. В 1934 году будет ставить молодежную фильму об истории Ярославского завода

Тончайшие, как паутина, волокна тянулись к ободу.

Тысячи мельчайших крючочков и рычажков плели сложный рисунок свитра.

Вертелись шпульки.

Васька сидел громадный, неловкий, вспотевший от напряжения и, путаясь все больше и больше, путая и разрывая нитки, не в силах справиться своими большими неловкими пальцами с сотнями бегущих тончайших нитей.

Он первый раз в жизни встретился стончайшим механизмом современной машины и не был в силах подчинить себе ее. Он никогда так не уставал.

Машина капризничала и дрожала.

Васька расстегнул ворот рубашки и со злой решимостью придвинулся ближе.

В цехе стояло несмолкаемое гудение трансляций, четкое постукивание машин.

■

Экскурсия уходила все дальше.

Митька проводил ее через плечо глазами.

Когда экскурсанты скрылись, он разогнул спину и, чем-то страшно довольный, всласть потянулся.

— Бросай, Гришка, ишачить! —весело сказал он и растянулся на мостках, закинув руки за голову.

Гришка удивленно посмотрел на Митьку и с вызывающим видом яростно заскреб стенку.

— Бросай, тебе говорю, дура,— продолжал, позевывая, Митька и, приподнявшись на локте, спросил, прищурив глаза:

— Для чего, дура, думаешь нас сюда привезли? Кормили, поили для чего?!

Опустив скребок, Гришка с непонимающей растерянностью смотрел на Митьку. Откинувшись на спину, Митька ржал, чем-то страшно довольный.

— Исправляться... честными людьми становиться! — продолжал он, словно кого-то поддразнивая.

И вдруг, сев, с какой-то радостной злобой сказал:

— Для заграницы, дура, собрали нас: смотрите мол, как мы у себя преступников переделываем. Понял теперь, что ли?!

Гришка смотрел на него испуганными глазами.

Митька снова откинулся на спину.

— Дзержинского в столовую поставили... — криво усмехнулся он. — Ну, да поживем мы теперя, Гриша, всласть! — и, зажмурившись от солнца, спокойно докончил: — вот как придут какие, так изображай!

Лицо у Гришки стало печальным; он, казалось, совсем не разделял радости Митьки; присев на корточки, он в тягостном раздумье ковырял кончиком скребка присохшую штукатурку.

— Врешь ты все!— с каким-то отчаянием сказал он вдруг и, встав, прислонился, обмякнув как-то весь, виском к стенке.

Раскинув ноги, отдаваясь солнцу и лени, лежал Митька.

Протяжно прозвучала сирена на обеденный перерыв.

— Ну, Гриша, пойдем обедать! — весело сказал Митька и поспешно поднялся...

...Лицо у Васьки становилось все более и более хмурым.

Он окончательно запутался.

Бессмысленными глазами смотрел он на машину, которая каким-то чудом еще продолжала работать.

Кончалась шпулька. Надо поставить новую.

Васька приметил ее последний трепет и, однако, не двинулся с места.

Что-то сильно заело.

Испуганно задрожали нитки.

Хрустнула и остановилась машина.

Васька встал, вытер рукавом пот и пошел к двери.

— Ты, Безруков, что? — спросил его проходивший мастер.

— Не ко двору я здесь! мрачно сказал Васька и вышел...

...Остановился Васька под вечер около кузницы. Заинтересовался. Любопытно стало. Около наковальни над раскаленной деталью возились старик-кузнец и его подручный, беспокойно суетившийся худощавый болезненный парнишка.

— Ну-ка, дядя, — обратился кузнец к Василию, глядя на него поверх железных очков, — не спорится, брат, у нас что-то. Ты, видно, посильней — ударь-ка разочка два.

Василий не двинулся с места, усмехнулся криво и нехотя, недружелюбно ответил:

— Валяй, валяй!

Пожал плечами кузнец и, напрягая свои растраченные старостью силы, начал бить тяжелым молотом по детали.

Прошло несколько секунд. У Васьки с лица не сходила усмешка. К ней прибавилось выражение превосходства, и когда кузнец отставил молот и вытер рукавом пот, Васька, не спеша, сгреб двенадцатифунтовую кувалду и замахнулся.

— Ну-ка, ну-ка! — обрадовался кузнец.

Страшный удар в брызги раздробил деталь. Старик застонал, ахнул, всплеснул руками.

— Страшила, чучело громадное, что ты сделал!

А подручный моргнул глазами, присел, и в каком-то восхищении выдохнул:

— Вася!

И Васька в первый раз в картине хорошо и широко улыбнулся:

— Ничего, ничего, старик, давай следующую!

И снял пиджак.

«Социализм — советская власть плюс электрификация».

От центра разбегались светящиеся полосы соединений.

И вдруг стало темно.

Разрозненно замолк оркестр.

Кто-то чиркнул спичкой. Она вспыхнула и быстро потухла.

На несколько минут стало очень тихо.

— Балуются, — сказал кто-то, неуверенно и неестественно засмеялся.

— Остановить двигатель! — кричал инженер, перевесившись через перила площадки.

В его голосе билась тревога.

Васька бросил свои поручни и с необычайной для него живостью выскочил на середину машинного отделения.

К нему с трясущейся челюстью подбежал парнишка. Несколько мгновений он смотрел на Ваську широко раскрытыми испуганными глазами и, так ничего не сказав, махнул с какой-то безнадежностью рукой и побежал обратно.

— Алло, алло! электростанция!—говорит подчеркнуто спокойным голосом руководитель в трубку.

— Говорит Михаил Сергеевич! Что случилось?

В темноте вспыхивала его папироса.

Ворвавшись в зал, какой-то парень закричал!

— На станции фундамент провалился!

Повисла тяжелая тишина.

— Почему перестали?! — высоким дрожащим голосом вскрикнул вдруг дирижер: — «Марш чекистов» играть раз... два!

В темноте дружно грянул оркестр...

...Гришка размахнулся и, приседая, яростно швякнул о землю свою кепку.

— Вот чорт упрямый!

Впереди неторопливо шел Васька. Он был мрачный и злой.

Несколько секунд Гришка смотрел ему в широкую спину и, сорвавшись с места, побежал за ним. Раскинув руки, он встал посредине дороги перед Васькой.

— Вася, если не получится, никто не узнает!

У него как-то странно дрогнули губы, словно он перехватил и загасил судорогу слез.

Васька ничего не ответил, отодвинул Гришку и пошел дальше.

Гришка остался на месте с растерянной, жалкой улыбкой. Сделал неуверенных несколько шагов и остановился. И вдруг озверел, затопал ногами, заорал, махая кулаком.

— Васька, подлец!.. Такой случай!.. Всю жизнь мечтал!.. Сразу большим человеком стать можно, Васька!

Васька, не оборачиваясь, шел дальше. Какая-то мысль крепко засела ему между бровей.

Подошли к кузнице.

Ничего не говоря, не оборачиваясь, Васька вошел вовнутрь.

Гришка растерялся и остановился.

Прошло несколько секунд.

Задерживая дыхание, Гришка робко заглянул в дверь.

У горна в кожаном фартуке стоял Василий и раздувал угли.

Рот у Гришки растягивался в радостной улыбке. Обессилив от пережитого волнения, он прислонился к косяку двери.

— Ничего не скажешь — человек!— глядя на Ваську влюбленными глазами, восхищенно произнес он.

В кузнице работа шла во всю. Васька неторопливо сокрушительными, страшными ударами бил тяжелым молотом раскаленный кусок железа.

От напряжения у него на шее вздулись веревками жилы. От каждого удара из-под молота золотым сверкающим снопом взрывались искры.

Гришка в стороне размахивал руками, приседал, подскакивал, всеми движениями своего тела помогая Ваське.

Молот со свистом проносился в воздухе и, ударяясь о железо, потрясал всю кузницу.

— Еще!.. Еще!.. Васька, дай... — притаптывал в каком-то странном плясе Гришка.

И Васька бил, наслаждаясь мышечной свободой. Остановился, передохнул, вытер тряпочкой шею и, подняв ведро, выпил из него несколько больших глотков. Гришка тоже вытер шею и, зачерпнув банкой из-под консервов в бочке воды, сделал несколько жадных глотков.

— Упарились!.. — сказал он, радостно улыбаясь...

...Перед бюстом Дзержинского в пустом фойе стоял пьяный вдребезги Митька, опухший, всклокоченный, с черной повязкой на щеке. Он смотрел мутными злыми глазами на бюст и покачивался из стороны в сторону на своих нетвердых ногах.

Из зала доносился шум голосов, аплодисменты, звуки оркестра.

— Паразит я!—заорал вдруг Митька исступленно и в пьяном исступлении разорвал от ворота до самых брюк свою рубаху.

— Расстреляй меня!! гад я!! — бесновался он перед безответной скульптурой.

Из зала донесся новый взрыв аплодисментов. Оркестр гремел туш.

— А, вот он! — ткнул Митька пальцами в сторону зала.

— Человек!

Несколько секунд он пристально всматривался в гипсовое лицо.

— Улыбаешься!? — сказал он как-то шопотом и отступил на шаг.

— Митя, это ты? — раздался за его спиной голос.

— Мити нет—есть вша!—с пьяным пафосом сказал Митька, не поворачивая головы, и, резко обернувшись, встретился с глазами Михаила Сергеевича.

Несколько секунд они смотрели друг на друга.

— Бери меня, сажай! — заорал с искаженным лицом Митька и заскреб пальцами свою волосатую грудь.

Михаил Сергеевич смотрел холодными глазами и ничего не говорил.

Митька срыгнул, отвернулся в сторону и, вытащив из кармана три золотых гришкиных зуба и часы, с каким-то злым отчаянием швыкнул их о пол, топча яростно ногами...

...Васька бежал по лестнице, прыгая через ступеньки.

За ним неслась с гоготом ватага ребят. На крыльце его встретила другая группа людей и преградила путь.

— Безрукова качать!

Ребята ринулись на него. Он отбивался страшными ударами, валя ребят направо и налево.

— Бросьте, ребята! Срамно мне, — сердился по-настоящему Васька, ударяя себя кулаком в грудь.

Неумолимая, возбужденная толпа радостно наседала.

На противоположные перила взгромоз-

дился Гришка и, поправляя вылетевшую за время его качания рубашку, умоляюще причитал:

— Васька, не мучь ребят! смирись!

О перила стукнулся сразмаху отброшенный Васькой какой-то парень. Толчка Гришка не выдержал, сверкнул пятками, описав в воздухе дугу, сел с размаху на песок и, уже сидя, беззлобно сделал вывод:

— Вот чорт упрямый!

Десятки рук схватили Безрукова. Он вцепился в перила. Перила гнулись и трещали.

— Качать Ваську!

Оркестр в зале гремел туш. Какой-то парень повис на васькиной ноге. У Васьки на воротнике лопнула и отлетела пуговица. Запутавшись, Васька споткнулся. Перила треснули, выскочили из гнезд, визжа гвоздями, и вместе с Васькой полетели в воздух...

...На диване в комнате у руководителя сидел осовевший с закрытыми глазами Митька. Пиджак и сапоги его валялись на полу рядом. За письменным столом при свете настольной лампы разбирал какие-то бумаги сам Михаил Сергеевич.

— Ну, ударь, ну ударь меня по морде. — с сердцем просил Митька.

— Спи, завтра на общем собрании будем говорить! — холодно и строго оборвал его причитания Михаил Сергеевич.

Митька посмотрел на него мутными глазами и икнул.

— Презираешь! — усмехнулся он с болью.

Стянул деревянными руками через голову рубашку, вздохнул с горечью (конечно, за человека не считает) и, покоряясь человеческой несправедливости, медленно и тяжело свалился на бок.

Из уголка митькина глаза выкатилась крупная слеза и покатилась по щеке, оставляя мокрый след...

...Кочетов подошел к Ваське и, протянув ему руку, весело сказал:

— Здравствуйте, мы, кажется, знакомы?

Васька помедлил чуть и спокойно ответил:

— Да... привелось как-то! — и отвернулся в сторону.

Зажав в ладонь крупное яблоко, стиснул его так, что полезла между пальцев жидковатая кашица, и, глядя на Кочетова исподлобья, вызывающе сказал:

— Устал я тогда, а то бы не остановить тебе меня!

Кочетов не принял вызова, он смотрел на Ваську просто и приветливо.

— Молодец ты, Безруков, коммуна тобой может гордиться! — сказал он серьезно и положил ему руку на плечо.

Васька смутился чуть и опустил глаза.

Оба, такие большие, хорошо скроенные, они стояли рядом, на голову выделяясь над окружающими людьми.

Посмотрели один на другого и как-то сразу сильно понравились друг другу.

— Когда будешь в городе, Вася, — говорил улыбаясь Кочетов, — обязательно заходи ко мне, буду очень рад.

И протянул ему руку. Васька улыбнулся тоже, вытер носовым платком яблочный сок со своих пальцев и крепко сжал тому ладонь...

...По берегу реки к себе в корпус шли Васька с Гришкой. Они шли, не разговаривая, каждый погруженный в свои мысли.

У дерева стояла Варька. Она, видно, поджидала кого-то.

Ребята не заметили ее и прошли мимо. Когда они отошли шагов на пятнадцать, она вышла на дорогу и окликнула:

— Вася!..

Василий остановился и оглянулся. Не спеша, Варька подошла к нему. Он поморщился, но продолжал стоять. Она откинула плечи и, обтягивая на боках кофточку, выпятила грудь.

— Я, Вася, поговорить с тобой хочу. Приходи завтра после ужина в беседку!

Василий посмотрел на ее открытую шею и ничего не ответил.

— Ну, что же... придешь!?

Глаза ее были ласковы и звали.

— Ладно, приду... — тихо ответил Васька и, повернувшись, пошел.

Догнав Гришку, он хлопнул его дружески по плечу, полушутя, полумечтательно сказал:

— Эх, Гриша, воздуху-то сколько...

От этого хлопка Гришка присел даже, проглотил гримасу боли и влюбленно произнес:

— Кузнец ты, Вася, прямо кузнец!..

В. Россоловская

„великий утешитель“

Фильма «Великий утешитель» снята в 40 дней. Монтаж и тонировка закончены в 16 дней. Все съемки произведены на советской негативной пленке «СОЮЗ». Перерасхода по пленке и финансовым затратам нет. При постановке фильмы режиссером Кулешовым и постановочным коллективом использован новый в нашем производстве репетиционный метод, обеспечивший высокие производственные показатели. Наряду с этим «Великий утешитель»—большое художественное произведение, заслуживающее всестороннего анализа его идейно-художественных качеств.

Статьей В. Россоловской редакция начинает дискуссию о «Великом утешителе» и новых методах производственной работы, примененных Л. В. Кулешовым и его съемочным коллективом.

Замысел и коллизия

Два мира, две культуры вступили в борьбу между собой. Две различные идеологии, два искусства выражают различные воззрения на мир, заявляют о своем различном к нему отношении, о различных методах миропознания.

Этот интересный, глубоко волнующий каждого из нас замысел лег в основу новой фильмы Льва Кулешова.

Фильма «Великий утешитель» построена на материале новелл и биографических фактов известного американского писателя, короля «sho t sto y» (маленьких рассказов) О Генри (William Cidney Porter 1862—1910г.).

Мы не можем и не должны упрекать художника в том, что он взял для осуществления своих замыслов не современную Америку и не современного американского писателя. Тем резче должны были выступить в фильме различия между двумя историческими этапами развития общественного сознания, между двумя резко противоречивыми отношениями к миру, между двумя искусствами—советским и буржуазным.

Важно выяснить, соответствует ли драматическая коллизия фильмы замыслу Кулешова, позволяет ли она замыслу, идее отлиться в художественных формах и обнаружить себя во всей своей полноте.

Рассмотрим основные линии развития этой коллизии.

Продавщица модного магазина Дульси — страстная поклонница писателя О Генри. Новеллы О Генри заставляют ее мечтать о другой, сказочной, фантастически прекрасной жизни. Она мечтает о рыцаре-освободителе и принуждена поддерживать связь с грубым и невежественным парнем, мелким служащим полиции, так как ее уволили из магазина. Но силы протеста однажды прорываются. Дульси убивает сыщика.

Писатель О'Генри (Вильям Портер), невинно осужденный на тюремное заключение, пишет фантастические истории о прекрасной жизни. Его попытка написать в газету об истязании заключенных и тюремных нравах подавлена начальником тюрьмы.

Через Портера начальник тюрьмы заставляет арестанта Джимми Валлентейна открыть замкнутый сейф, спилив себе ногти, обещая ему помилование; в рассказе «Метаморфоза Джимми Валлентейна» О'Генри излагает всю историю в идеализированном, слащаво-сентиментальном духе.

Джимми Валлентейн, рабочий с завода точных механизмов, осужден невинно. Ему обещают помилование (после вскрытия сейфа), но обманывают его и он умирает в тюрьме. Джимми Валлентейн нежно любит свою старушку-мать и однажды спасает своего товарища по камере от пытки, взяв на себя его вину.

Уже в самом построении коллизии обнаруживается один излишний сюжет — это сюжет Дульси.

В какой мере основная магистраль сценария (смерть обманутого Джимми и лживая история, сочиненная о нем О Генри) нуждается в подобном эпизоде? В чем трагедия Дульси? Автор хочет показать, как мечты о счастье, о другой, нездешней жизни — мечты, подсказанные любимым писателем, привели девушку к отрицанию реальной жизни, к убийству, погубили девушку. Это тема для самостоятельной фильмы, дублирующая трагедию в тюрьме. Арестанты тюрьмы также являются читателями и поклонниками О'Генри, это пока-

зано в сцене чтения нового рассказа, который вызывает у одного из арестантов (негра) бредовую иллюзию об изобретении машины, уничтожающей все зло мира.

— Стены нет... надзирателя нет...

Следовательно, достаточно было акцентировать действие рассказов на тех же арестантах, чтобы показать опьяняющее, вредное действие рассказов на читателей. Чувствуя несвязанность сюжета Дульси с двумя другими, сценаристы (Курсы и Кулешов) стремятся несколько раз связать их механически: Портер, пьянствуя, наедине говорит монологи о своем творчестве, обращаясь к Дульси. Сыщик Бэн (любовник Дульси) введен в действие в качестве одного из помощников начальника тюрьмы, но эти попытки искусственны, зритель недоумевает, откуда Портер, сидя в тюрьме, знает Дульси (эта ирреальная связь несколько раз подчеркивается в фильме); Бэн в тюрьме появляется всего один раз, для того чтобы сообщить то, что уже напечатано в газете. Следовательно, можно было бы обойтись и без него.

Излишняя загрузка фабулы, введенная сценаристами для усиления отрицательной характеристики творчества О'Генри, не спасает тем не менее сценария в целом от некоторой идейной ограниченности.

Анализировать идейное содержание фильмы следует под углом зрения действительных экономических, политических и культурно-бытовых условий американской действительности второй половины XIX века и начала XX века, и контроля, критической проверки творчества О Генри, ее, эту действительность, отразившего.

Какова же была эта действительность и позволяет ли коллизия фильмы вскрыть, обнаружить существенные противоречия этой действительности?

Развитие Америки второй половины XIX века было определено гражданской войной между «Севером и Югом», собственно буржуазной революцией, направленной против остатков феодализма, против крепостной зависимости американского крестьянства и связанного с ним экономического, хозяйственного уклада, тормозившего развитие капиталистического Севера Америки. Победа Севера позволила Америке к концу XIX века подняться на небывалую высоту экономической силы, она, эта победа, поставила у власти финансовую плутократию,

Режиссер Л. В. Кулешов. Родился в 1889 году. В 1923 году поставил «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Затем им поставлены следующие фильмы: «Луч смерти», «По закону», «Журналистка» («Ваша знакомая»), «Веселая канарейка», «Два бульди два» (совместно с режиссером Н. Ф. Агаджановой-Шутко) и «Сорок сердец». В настоящее время режиссером Кулешовым закончена звуковая полнометражная фильма «Великий утешитель» В 1934 г. будет ставить фильму «Автозавод» по сценарию А. Платошкина

олигархию миллионеров, она превратила Америку в сильнейшую из империалистических держав. Сущность этих противоречий сформулирована в классических работах Ленина об империализме, в частности об американском империализме. Основные противоречия американской действительности эпохи О'Генри отражены в произведениях его талантливых современников—Эптона Синклера и Джека Лондона. «Король уголь» или «Железная пята» — художественные документы о коренных противоречиях общественного сознания этой эпохи, сказавшихся на самих художниках-социалистах. (Оба писателя порвали в итоге с консервативным «социалистическим» движением своей страны.)

Кулешов для своей коллизии отбирает не узловые, не главные противоречия довоенной Америки, а побочные, не являющиеся основной причиной столкновения классов: Кулешов показывает нам лживость американского правосудия и отвратительную систему американских тюрем; внутреннюю трагедию писателя, не имеющего возможности отразить страшную правду жизни, и наконец, трагедию девушки-труженицы, вынужденной условиями капиталистического общества продавать себя.

Вместе с тем Кулешов ставит перед собой задачу разоблачить лживость идеалистическую, сентиментальную идеологию писателя, отражающего жизнь в искаженном, идеализированном аспекте.

Следует отметить, что избранная Кулешовым коллизия сама по себе мало отражает существо, суть этой действительности, в неверном отражении которой он обвиняет О'Генри.

Образы и портреты

Возьмем центральный образ фильмы — образ Джимми Валлентейна. Эпизод с Джимми произошел в действительности. Биографические работы об О Генри Синклера и Дженкинса, из которых последняя особенно интересна («Thvough Shadow with O'Henry»—«Сквозь тьму с О Генри»), свидетельствуют об этом. Но Джимми в фильме Кулешова — рабочий, пострадавший невинно, а не профессионал-взломщик, знаток механизмов сейфа, что, конечно, более похоже на правду, нежели то, что представлено Кулешовым.

Как мог развиться такой «талант» у рабочего при американской системе разделения и механизации труда на заводах точной механики? Этот талант не типичен — это исключение, частность, случайность.

О том, что Валлентейн взломщик, а не рабочий, есть намек и в самой фильме. Негр поет Валлентейну достаточно недвусмысленную песенку, когда Портер приносит ему весть о предложении начальника тюрьмы и грядущем помиловании (песенка о бэби, которое встречает вора и угощает его ужином). Хитрое лицо негра не оставляет сомнения в том, что Валлентейн совсем уже не так невинен. С другой стороны, Валлентейн представлен больным, измученным (в расчете на реакцию жалости, сочувствия у зрителя), нежным сыном (он соглашается на пытку спиливания ногтей, чтобы своим освобождением обрадовать мать-старушку), самоотверженным товарищем (он берет на себя вину соседа по камере, подпилившего решетку тюремного окна), героем, мужественно переносящим пытку и унижение:

— Пустяки... полезно для кровообращения...

Кто же Валлентейн? Рабочий или вор? Какую социальную группу американского капиталистического общества хотел показать в его лице Кулешов?

Допустим, Валлентейн рабочий. (Простим Кулешову то, что это не соответствует действительности.) Но тогда коллизия, фабула построена неверно, неправдиво, ибо для американского рабочего в фабуле нет того действия, нет того события, которое бы позволило ему обнаружить себя, показать типичный характер американского рабочего, развитого, активного борца с капиталистическим обществом, героя, выразителя протеста против лживой системы этого общества, выразителя идей, связанных с будущей социалистической революцией. Художник мог показать и другой тип американского рабочего — мещанина, рабочего-аристократа, мечтающего об уютной жизни, либо тип задавленного, покорного, доведенного до отчаяния, не думающего ни о какой борьбе. Это было бы несколько однобокое, но более правдивое изображение представителя американского пролетариата.

Допустим, что Кулешов показал нам бандита-взломщика. Тогда случай с сейфом типичен, коллизия построена верно, но зато характер изображен неверно. Нежность к матери или самоотвержение, любовь к товарищу нехарактерны, нетипичны для американского взломщика. Но допустим, что был такой умный, благородный бандит. В этом случае Кулешов не поднял характера Валлентейна до настоящей идейной высоты, не показал нам своеобразного протестанта, борца с капиталистическим неравенством. Капиталистическое общество порождает преступления. Это правда. И Кулешов не погрешил бы против объективно существующих фактов, если бы в лице взломщика Валлентейна показал нам человека умного, наделенного сильной волей, осознавшего несправедливость современного ему буржуазного правопорядка и по-своему бросившего обществу вызов грабежом, бандитизмом.

В французской литературе XIX века есть великолепный тип такого бунтаря-бандита. Это разбойник Вотрен, герой ряда произведений Бальзака. Бальзак делает Вотрена прокурором буржуазного общества. Обличительные речи Вотрена, его цинизм сочетаются с мужественностью и своеобразным благородством его натуры. Легитимист Бальзак сделал своего Вотрена разбойником, бандитом. О нако для нас ясно, что Вотрен не простой бандит. Через него Бальзак обнажает язвы, гнойники

„Великий утешитель". Режиссер Л. Кулешов. Оператор К. Кузнецов

современной ему буржуазной Франции, разжиревшей на крови революции XVIII века.

Кулешов, талантливый советский режиссер, мог показать нам в лице Валлентейна бандита капиталистического общества, его бурный своеобразный протест против социальной несправедливости, его философию, его жизненный модус; мог бы показать, как калечит каниталистическая система таланты, героические сильные натуры вроде Джимми Валлентейна, показать, почему бандитизм — неверный путь борьбы с буржуазным обществом, и где должны искать выхода сильные и мужественные люди, подобные Джимми Валлентейну. Никто не упрекнул бы Кулешова за то, что он героем своим сделал бандита, если бы тип, характер бандита был вскрыт во всей его социальной определенности, если бы в нем обобщил Кулешов основу, существо бандитизма как особую форму социального протеста люмпенпролетарских масс против неравномерного распределения благ в капиталистическом обществе. Ни одна страна не создавала таких замечательных бандитов-протестантов, как Америка (особенно Нью-Йорк и Чикаго). Тут материала у Кулешова было сколько угодно. Но он не использовал его. Образ Джимми получился социально неясным, его характер — ходульным и неправдоподобным, его поступки — не оправданными, а высказывания — вялыми и бледными.

Актер Новосельцев, исполнитель роли Джимми, показал, что сумел бы справиться с идейной нагрузкой образа значительно большей, нежели та, что была предоставлена ему сценарием. Актер обнаружил лиризм и мягкость интонаций, богатство мимики, корректность и такт в драматических сценах (сцена у сейфа и отказ в помиловании, сцена после возвращения в тюрьму и обморок).

Режиссерская работа Кулешова дала здесь прекрасные результаты. Четкость в выражении психических переживаний, скупой, выразительный жест, удачно подобранный тип актера — все это указывает на большие творческие потенции актера и режиссера, на возможности выразить значительно более полноценные в идейном отношении драматические положения. Здесь разрыв между уровнем сценария и уровнем режиссерской и актерской работы сказался очень сильно.

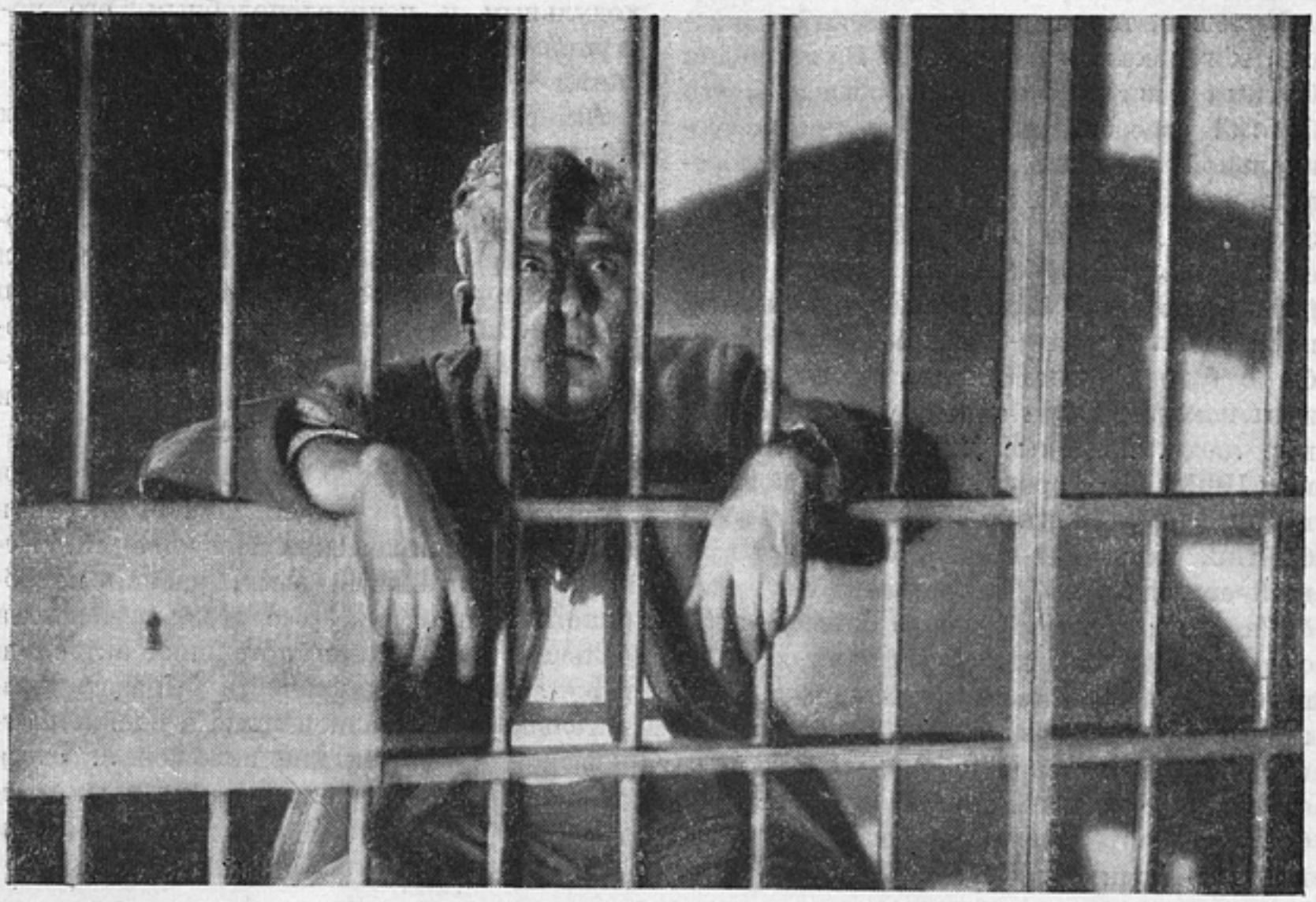
Два другие персонажа — негр и белый, товарищи Джимми по камере, использованы в фабуле очень слабо, что не позволило развернуть их образы полностью. Негр введен только затем, чтобы усилить американскую экзотику и спеть две песенки. Сценаристы не почувствовали ответственности перед чернокожим персонажем: «негритянский вопрос» — яркая страница ужасов американского капитализма конца XIX века — не дан даже намеком в характере и высказываниях негра. Второй товарищ введен для того, чтобы Джимми мог взять на себя его вину и тем выказать свою мужественность. Этот мотив недостаточен для введения самостоятельного персонажа. Отсюда его полная аморфность, ненужность. В режиссерской работе с ним чувствуется также ряд недочетов. Неоправданно, например, обращение арестанта к зрителю.

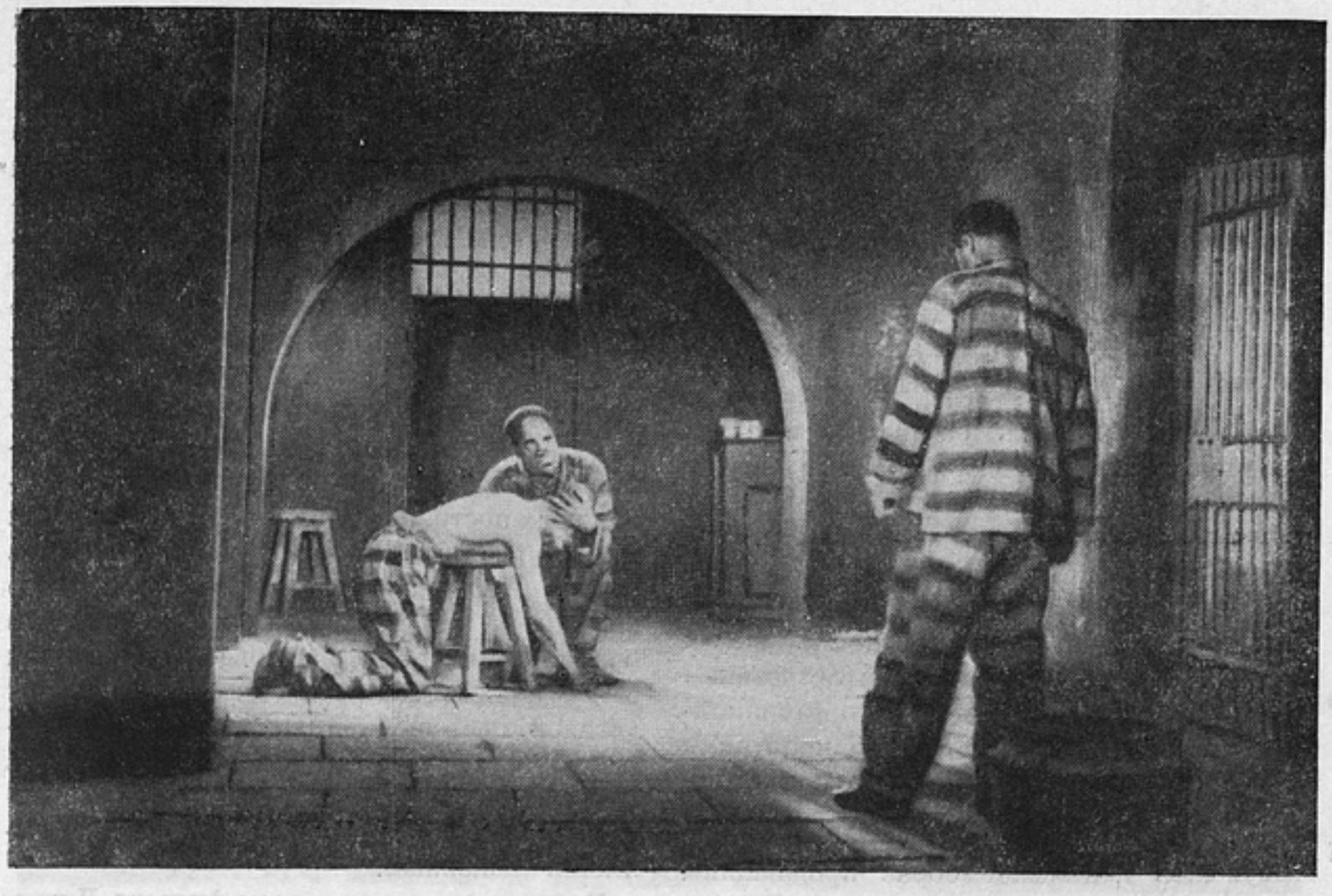
— Я не просил его об этом! — повторяет арестант несколько раз, апеллируя к зрителю в позе фронтальной (лицом к зрительному залу) после того, как Джимми берет на себя вину арестанта.

Здесь, на примере этих двух неудачных образов, снова видно, как сценаристы не пожелали черпать типы и характеры действующих лиц из живой действительности, из живой жизни, показать Америку в ее т и п и ч н ы х представителях.

Совершенно неудачен образ матери Валлентейна. Старость, угнетенная, измученная ожиданием и опасениями за сына, подсказывает портрет женщины жалкой, но не отвратительной, подсказывает фигуру трагическую, но не дряхлую и слабую до предела; Кулешов же создает портрет старухи, слишком ослабевшей, подобно старой хищной птице с хищным профилем и оплывшим телом, ростовщицы или уличной торговки. Портрет этот способен вызвать у зрителя реакцию отвращения, но не сочувствия. Смешная шляпка с бантом на растрепанных седых волосах могла бы стать трагической деталью во всем облике, но для этого следовало бы создать несколько иной, более четкий, более корректный облик. Сцена матери с тюремным надзирателем режиссерски скомкана. Режиссер точно стыдится показать лицо матери крупным планом, когда ей отказывают в свидании. Ее визгливый плач и попытка броситься на шею надзирателю, однообразное повторение слова «сыночек» неверно передают ситуацию, полную драматизма и лирики. Сцену снижает

„Великий утешитель“. Режиссер Л. Кулешов. Оператор К. Кузнецов





„Великий утешитель". Режиссер Л. Кулешов. Оператор К. Кузнецов

и надзиратель (актер Введенский). В общих сценах он незаметно несет свою функцию, его реплики звучат неплохо, но в сцене с матерью, особенно в одном крупном плане (надзиратель сидит у стола, подпершись рукой, с выражением в глазах: «О, как она мне надоела»!), Введенский допускает излишнее комикование, что выражается в его позе, пародирующей начальственное раздражение против назойливого посетителя, и в его излишнем распевании реплики «Нельзя-а-а-а!»

Значительно удачнее сделан портрет начальника тюрьмы. Хитрые прищуренные глазки, вспыхивающие хищно, пробритая «дорожка» меж холеных усов придают портрету полновесность, объем, заставляют верить в образ. Сцена бритья еще более акцентирует эту «дорожку». Актер замечательно тонко, иронически передает любовное очищение «дорожки» от мыла и волос. В этой пробритой «дорожке» ограниченность сознания и вкусов, своеобразное уродливое франтовство полицейского служаки, любящего чувственные удовольствия, себялюбивого мелкого эгоиста. В образе начальника тюрьмы есть попытка дать некоторые обобщающие черты представителя американского буржуазного правосудия. В беседе с Портером он обнаруживает и вкус к его талантливым новеллам и стремление внушить ему его роль писателя-«утешителя». Попытку Портера написать в газету о безобразиях, творящихся в тюрьме, начальник встречает в штыки. Он разражается речами, достаточно типичными для представителя буржуазного мещанства, он выражает буржуазные взгляды на литературу и жизнь:

— Каждый борется только за себя!

Этот образ сочетает в себе обобщенное, типичное с индивидуальным, с чувственной конкретностью данного характера и в соответствующем окружении мог бы звучать очень сильно. Но начальник тюрьмы — персонаж не основной.

Основным персонажем могла бы стать Дульси.

Не связанный с основной коллизией эпизод Дульси и ее любовника в общем контексте фильмы — лишний, он загромождает фильму. Однако вынутый из этого контекста он мог бы послужить материалом для самостоятельной фильмы. Образ Дульси развивается вне зависимости от линии Джимми Валлентейна, через свою особую

драматическую коллизию, представляющую вполне законченный, самостоятельный сюжет.

Дульси мечтает о принце, который вырвет ее из магазина и даст ей настоящую жизнь. Здесь Кулешов почти не отступает от образа, написанного О'Генри в новелле «Горящий светильник». Но Нэнси О'Генри более практична, нежели Дульси Кулешова. Нэнси — не героиня, она борется с обществом его же оружием.

> «Ты можешь оставаться в своей прачечной, — говорит Нэнси своей подруге, — а я останусь при своих восьми долларах в неделю. Я люблю быть среди красивых вещей и богатых людей. А какое счастье мне может выпасть на долю! Одна из наших служащих из перчаточного отделения вышла замуж за стального фабриканта из Питсбурга. У него капитал в миллион долларов. Я тоже подцеплю когда-нибудь богача.»

Кулешов поднимает образ продавщицы на высоту, подлинно трагедийную. Дульси мечтает не о богаче, а о герое, фантастическом рыцаре, как о выходе в другую жизнь. Она не хочет продаваться. Она убивает Бэна, который ее покупает. Дульси выше и чище Нэнси. Кулешов очистил образ Нэнси от женщины О'Генри. Получился живой, очень типичный характер несчастной девушки-труженицы, скрывающей под обликом мечтательницы здоровый протест против отвратительной системы порабощения женщины в буржуазном обществе. В сценах с Бэном и с тенью на стене, в сцене у зеркала после увольнения (когда Дульси порывается итти искать работу) — талантливая актриса Хохлова создает образ трудящейся девушки, полный женственности и чистоты. В образе Дульси Кулешов-режиссер вновь показал мастерскую работу с актером: четкие, скульптурно-выверенные движения Дульси, ее приятный, несколько глухой голос, прекрасный костюм (костюм буржуазной дамы 90-х годов XIX века с его подчеркнутым эротизмом дан иронически, несколько гротескно, с отрицательным отношением к нему) — все это создает облик, полный обаяния. Обаяние и чистота Дульси подчеркнуты своеобразной ее антитезой. Подруга Дульси — это тысяча других Дульси, менее мечтательных, менее протестующих, более сговорчивых.

Дульси хвалит своего любимого писателя: — Ну и спи с ним! — цинично заявляет подруга. — А если нет денег — спи с Бэном!

Вот и весь ее жизненный модус. Следует признать очень удачным режиссерский прием, введенный для сопоставления Дульси с окружающим ее женским миром. В магазине подруг Дульси не видно, только звучат их голоса, их смех и насмешливое щебетанье. Эти голоса окружают ореолом чистоты образ Дульси, дурочки-мечтательницы, усиливая его эмоциональность, его выразительность. В комнате Дульси будничный голос и тень подруги на стене позволяют построить диалог двух женщин вполне реально, оставляя в центре кадра только Дульси, концентрируя на ней все внимание зрителя. Подруга убрана из кадра. Но ее тень на стене, отражающая ее будничные занятия, ее голос девушки, усталой, отягощенной пошлостью окружающего мира, звучат прекрасно (актриса Лопатина).

Удачный образ Дульси все же не является основным.

Вслед за главным героем фильмы Джимми Валлентейном вторым по значению является Вильям Портер, начинающий писатель, заключенный в тюрьму по подозрению в краже тысячи долларов.

Вильям Портер — личность историческая.

Писатель Вильям Сидней Портер (псевдоним О'Генри) достигает вершины своей славы в десятых годах XX века.

Короткие рассказы О'Генри представляют собой своеобразное отражение современной ему эпохи с точки зрения мелкого буржуа, человека богемы, несколько деклассированного, с симпатиями скорее люмпенпролетария, нежели ортодоксального члена буржуазного общества. Основная мысль, пронизывающая все новеллы О Генри, — это стремление п р и с п о с о б и т ь своих героев — мелких служащих, клерков, продавщиц, жуликов, полицейских, прачек, журналистов, актеров, ковбоев, искателей приключений, рабочих — к у с л о в и я м к р у п н о г о к а п и т а л и с т и ч е с к о г о о б щ е с т в а, вырвать из этого ада, кишащего страстями, самоубийствами, обманом, жаждой наживы и волчьей хищностью, вырвать для человека кусочек счастья, кусочек своего, личного уюта, маленького счастья мелкого буржуа-собственника. О Генри принимает мир как данность, которую нельзя переделать. Возмездие мыслится как страшный суд, как

„Великий утешитель". Режиссер Л. Кулешов. Оператор К. Кузнецов

мистическая судьба, как средневековый миракль. Наступит день—архангел Гавриил затрубит в пожарную трубу и ввергнет всех проходимцев в ад. Но на земле со злом бесполезно бороться. Можно только приспособиться к нему. В этом потоке нужно найти то равновесие, которое бы сделало нечувствительным человека к толчкам и ушибам, замкнуться в скорлупе семьи, своего маленького дела. Рабочий О'Генри Мартин Барней («Превращение Мартина Барней») прекращает бунт, как только ему предложили сигару. Бедные супруги утешаются тем, что они нежно любят друг друга («Дары волхвов»). Девушка, мечтающая продаться миллионеру, счастлива, найдя любовь с бедняком-рабочим («Горящий светильник»). Негры любят господ, если господа добры с ними («Возрождение»).

Не всем же быть богачами, калифами, счастливцами, властителями больших городов. Можно отлично прожить и в бедности, было бы свое маленькое счастье. А если герою повезло и удалось разбогатеть — что ж, отлично! Это его счастье, будем ему завидовать и мечтать о том же.

Смех О'Генри — смех иронический, но не злой, а веселый, оптимистический. Будем счастливы в дырявых штиблетах, раз судьба нам не послала лучших! В американской кинематографии существует целое направление, совершенно соответствующее по своей философии философии О'Генри. Типичным представителем этого направления является Гарольд Ллойд со своими комедиями. В комедиях Ллойда повторяется на все лады мысль О'Генри: бедный молодой человек приспосабливается к условиям большого города. Он готов взбираться на небоскребы, совершать рекордные пробеги на конке, совершать чудеса храбрости, будучи трусливым, только бы получить руку любимой девушки и кругленькое состояние.

Несмотря на весь свой талант «утешителя» и творца иллюзий, О Генри тем не менее, очень реально отражает идеологию своей социальной группы, зажатой в железные тиски капитализма. О'Генри умеет не только утешать. Он умеет с неподражаемым лаконизмом изображать цинизм и лицемерие буржуазного милосердия («Замечательный профиль»), голод и нищету подонков общества и тот «страш-

ный суд», который все-таки наступит и ввергнет в ад финансовую плутократию наряду с отъявленными бандитами. Приведем только одну выдержку из новеллы О Генри (новелла послужила материалом для создания образа Дульси), в которой обличающие слова писателя звучат далеко не фальшиво.

> «Нэнси служит продавщицей в магазине. У нее пышная прическа и серьезное лицо. Юбка на ней из дешевой материи, но самого модного покроя... В ее глазах типичное выражение продавщицы. В нем сквозит молчаливое, но презрительное возмущение за обманутый женский пол; в нем чувствуется мрачное пророчество о грядущем мщении...»

Особенно выразительны следующие строки:

> «...это же выражение светится в глазах русских крестьян и его же увидят те из нас на лице архангела Гавриила, которые доживут до судного дня...» («Горящий светильник». Изд. «Мысль», Ленингр. 1925, стр. 6).

Здесь, как и в ряде других произведений, О'Генри удается подняться до настоящей социальной сатиры, здесь мысль об угнетении женщин, так прекрасно подчеркнутая ассоциацией с «русскими крестьянами», наиболее угнетенными людьми эпохи О'Генри, заставляет нас пересмотреть все те характеристики О Генри, которые ему давались до сих пор. Правда, писатель выдает Нэнси за бедняка и заставляет ее «бросить охоту на миллионера», погасить «горящий светильник», но тем не менее в новелле во многом правдиво, верно отражается действительность.

Какого же О'Генри показал нам Кулешов? В фильме перед нами писатель, который видит и понимает ужасы действительности, но боится о них писать. Ему запрещает писать начальник тюрьмы, грозя отнять у него тюремные привилегии, подкупая его виски и сигарами. В то же время О'Генри Кулешова говорит слова, обличающие его нежелание писать правду.

> — Художник должен писать то, что ему снится, и то, что ему сказал попугай!

Эти слова, так прекрасно рисующие настоящего живого О'Генри, остряка, добродушного малого, любящего выпить, повеселиться, пожить bon vivan'ом, противоречат всему образу, созданному Кулешовым: в монологах кулешовский О'Генри казнит себя за трусость, ничтожность и эгоизм. В неверном, неудачном образе О'Генри Кулешов спутал две проблемы:

1) проблему трагедии буржуазного художника, не способного творить, писать правду в силу цензурных условий капиталистической системы,

2) с проблемой лживости, иллюзорности буржуазной литературы, ее ирреальности. Буржуазные и мелкобуржазные художники, мыслители мыслят неверно в силу классовой ограниченности своего сознания, в силу порочности своего мировоззрения, в силу неверного идеалистического метода познания действительности [1].

Эти проблемы Кулешову не удалось выразить достаточно четко и полно.

О'Генри не всегда сидел в тюрьме и не особенно был (вне ее) стеснен цензурой.

Писали же современники О'Генри Синклер и Лондон об эксплоатации, продажности вождей «социализма», о фальсификации продуктов в мясных трестах, о продажности буржуазной прессы и т. д.

Если же Кулешов хотел показать первую проблему, то значительно более характерен в этом отношении другой американский художник — Марк Твэн, который никогда не мог высказаться до конца и написал целую книгу «неотправленных писем», завещая их опубликовать после его смерти. (Книга была уничтожена после смерти писателя его близкими, так как она содержала материалы, недопустимые для буржуазной печати.)

Для построения фильмы на второй проблеме тип О Генри подходит, однако Кулешов с точки зрения второй проблемы своего героя не трактует.

Все дело в том, что О'Генри, в силу ограниченности своего сознания, своего мировоззрения, сам не стремился писать как революционер. Прекрасную характеристику дает ему Синклер:

---

[1] О трагедии буржуазных художников, вынужденных продавать свое искусство, как товар, считаться с требованиями цензуры и вкусами буржуа—заказчика, говорит Ленин в работе «Партийная организация и партийная литература» в 1905 году: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя,—писал Ленин.—Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания».

„Великий утешитель". Режиссер Л. Кулешов. Оператор К. Кузнецов

> «... приятно, терпя невзгоды, найти сочувствующее сердце, но еще важнее найти голову, которая бы п о н и м а л а причины этих невзгод и знала бы, к а к и х у с т р а н и т ь. Эту голову трудящимся массам нужно искать не у О'Генри».

О'Генри был безусловно «сочувствующий». Он сам вышел из низов, перенес все превратности жизни капиталистического уклада и «кровью собственного сердца» писал и Нэнси и Лу, о Мартинах и Данах, но он не искал для них выхода в социальной борьбе, а создал им иллюзию этого выхода в индивидуалистическом счастье мелкого собственника-семьянина. Он «не понимал», не знал другой борьбы, другого выхода, он не мог устранить невзгоды, не хотел бороться.

Такой характеристике кулешовский Портер отнюдь не соответствует. Портер Кулешова рвется в бой, но его бунт подавляет начальник тюрьмы. В этой части Кулешов идеализирует настоящего О'Генри. Но, с другой стороны, кулешовский писатель создает ходульную, пошлую историю из эпизода с Джимми Валлентейном, и тут Кулешов всецело отрицает творчество «короля новеллы», одного из типичнейших представителей американской буржуазной культуры. Это полное отрицание выражено во всей изобразительной манере вставной части фильмы, изображающей инсценированную новеллу «Метаморфоза Джимми Валлентейна».

Банкир и две дочери банкира сделаны с подчеркнутой сатирической остротой. Особенно выразительны кадры мультипликации с натурой: Джимми в венке из роз среди порхающих ботинок и сердец. Кулешов обнаружил остроумие, сатирическую ядовитость, уменье обнажать пошлость с точки зрения с о в е т с к о г о х у д о ж н и к а, но напрасно оклеветал для этого О'Генри. В действительности О'Генри по-своему использовал случай с Джимми Валлентейном. Он не захотел изобразить его с оторванными ногтями, несчастного и обманутого американскими тюремщиками, а изобразил его счастливцем, удачником, обладателем доброго сердца, любимым хорошенькой женщиной.

Вскрыть те пружины, которые заставили О'Генри превратить историю с Валлентейном в веселое приключение (а они ле-

жат глубоко в сознании его, мелкобуржуазного мечтателя, фантазера, романтика, идеалиста), этих пружин не удалось показать Кулешову. Портрет О'Генри, его внешний облик также получились неудачными. Нельзя требовать от Кулешова, чтобы он воссоздал нам О'Генри абсолютно точно, однако даже по материалам Дженнингса— О'Генри подвижной, темпераментный весельчак, умница, остроумный собеседник, то циничный, то грустный и сентиментальный, то есть характер, типичный для богемских слоев американской интеллигенции. Как мало общего в этом облике с тем, что показал нам Кулешов! Кулешовский О'Генри малоподвижен, его несколько одутловатое лицо среднего человека маловыразительно, в глубоко посаженных его глазах не блестит ни остроумие, ни насмешка, ни сентиментальная грусть (актер Хохлов). Он склонен к ходульной декламации, к высказываниям, излишне напыщенным, или, наоборот, к серым, нудным жалобам, к самобичеванию и самоанализу. Его завитые волосы и белый пластырь у виска еще более опошляют и принижают образ. В костюме не дано даже намека на историческую эпоху или характер самого О'Генри.

Ни облика писателя О Генри, ни типизированного представления об американском писателе, детище большого капиталистического города конца XIX века, нервной и своеобразной его культуры актер Хохлов не создал, хотя, видимо, стремился к максимальному историзму, точности, работал над своей ролью чрезвычайно старательно, даже добросовестно воспроизвел заикание О'Генри, столь рискованное в звуковом кино. Здесь, видимо, и выбор актера и неверная режиссерская трактовка образа довершили общую неудачу.

Актер и вещь

Фильма «Великий утешитель» построена на актере. Актер здесь то основное изобразительное средство, тот материал для лепки образов, которым так свободно и мастерски управляет Кулешов несмотря на отдельные срывы, неудачи. Однако актер— только один из составных элементов кадра. Фон для работы актера имеет существеннейшее значение в фильме. Этот фон в «Великом утешителе» стилистически сделан в ином плане, нежели живые образы фильмы. Например, живая, реалистическая фигура Дульси движется в трех абстрактных стенах павильона, с каким-то театральным окном. Силуэт комода с зеркалом показывается, как и вся комната, только с одной точки. Дульси заключена в это изолированное, театрализованное (неподвижное, точно коробка сцены) пространство, которое своей стабильностью, абстрактностью не соответствует ей по стилю. Стены комнаты Дульси совершенно голы. Ни одной подробности, ни одной детали, характерной для Америки эпохи 1899 года, для социального положения и характера Дульси. Фарфоровая статуэтка средневекового джентльмена, с которым играет Дульси, приходит «ниоткуда», из пустоты, из абстрактного пространства. Магазин, наоборот, построен на деталях, вполне реальных. Ритмически повторяется орнамент вокруг Дульси, сбразуемый из коробок. Слева от девушки возвышается громоздкая подставка с галстухами.

Совершенно реально построено пространство в поселке, в доме банкира (в сатирической части фильмы) в то время, как образы, действующие на этом реальном фоне (Джимми преследует банкирскую дочь) даны в остро сатирической трактовке.

Органической связи между фоном и образом нет. Только в двух кадрах эта органическая связь установлена: Джимми с банкиршей — на фоне слащавого искусственного пейзажа, Джимми — в венке роз и сердец среди своих ботинок.

Оператор, свет и фотография

Фильма снята на русской пленке. Качество фотографии указывает на то, что на этой пленке можно достигать значительных художественных результатов.

Оператор Кузнецов снял фильму несколько неровно.

Очень хорошо снята Дульси. Светом и воздухом окутана ее фигура (сцены в комнате подруг), свет дробится на складках блузки, играя живописными свето-теневыми пятнами. В трагические минуты фигура Дульси четким силуэтом рисуется на освещенном фоне стены.

Сцены в тюрьме сняты более однообразно и менее живописно. Камера Джимми освещена однообразно (глубина затемнена, авансцена освещена). Тюремное окно на заднике не пропускает света. Различное время (дня, ночи) не использовано для разнообразной свето-теневой моделировки фигур и лиц заключенных.

Например, страдальческое, полное муки лицо Джимми облито ровным, точно

солнечным светом, в то время как светотеневая игра усилила бы здесь впечатление.

Большим недостатком операторско-режиссерской работы мы считаем однообразие съемочных точек. Камера, комната Дульси, магазин, дом банкира ограничивают фигуры актеров в однообразном замкнутом пространстве сценической коробки. Кулешов и Кузнецов не использовали тех достижений западной кинематографии в этой области, которые характеризуются максимальной подвижностью съемочного аппарата. Актер свободно движется в свободном, но ограниченном пространстве, его фигура, снятая с разных точек, выступает в различных ракурсах, в процессе различных движений, что дает возможность значительно усилить впечатляемость образа, открыть новые богатые ресурсы выразительного движения, мимической игры.

Звук

В звуковом отношении фильма «Великий утешитель» сделана удовлетворительно. Синхронность в «настоящей жизни» и несинхронность в сатирической части фильмы хорошо подчеркивают различное отношение Кулешова к изображаемому.

Голоса вокруг Дульси и сатирическое использование звука — свежие приемы, которые войдут в практику звуковой кинематографии.

В музыкальном отношении фильма мало интересна. Мелодия, сопровождающая «Метаморфозу Джимми Валлентейна», слишком проста. В ней нет сатирической остроты. Она не усиливает немого изображения.

Музыки в фильме мало. Нет ни одной специфической американской мелодии, в то время как для больших городов Америки характерны особенные, специфические песни улицы, бара, кафэ. Герои настоящего О'Генри всегда насвистывают или напевают. Под окнами его бедных домов кричат попугаи и играют шарманки. В густо заселенных окраинах больших американских городов, где страшная скученность, где темп жизни нервен и полон пестрых звуков, звукооператор Оболенский, оформивший звук в фильме, не нашел ни одной типичной мелодии, не нашел настоящих звуков. Две песенки негра, особенно первая, несколько оживляют бедный музыкальный фон фильмы, но они не совсем хорошо подобраны по содержанию.

И все же по сравнению с предыдущими фильмами Кулешова фильма «Великий утешитель» представляет сдвиг и выдвигает новую творческую концепцию.

Но это тема для самостоятельной работы. ■

Кулешов поставил и разрешил своей фильмой ряд интересных проблем, но с задачей своей показать два отношения к действительности: отношение буржуазного художника и художника с о в е т с к о г о — с этой задачей Кулешов не вполне справился.

Кулешов ищет. В этом его большая заслуга. Его искания не бесплодны.

Неудачи Кулешова — болезни роста, неизбежные у самых талантливых мастеров. Важно, что в освоении литературы Кулешов все же остается органическим работником кино, а искания Кулешова оплодотворяют советскую кинематографию новыми, более рациональными методами режиссерской работы.

Б. Коваль

океаны и ЛЮДИ

Где же оно, место хроникальной фильмы — рядом с песнями поэтов и холстами художников или на газетной полосе, между сводкой Наркомзема и снимком новой модели трактора?

Мы живем в богатейшей стране. Это не только богатство материальное — золото, нефть, руда и злаки, это и изобилие человеческой мысли, побеждающей природу,— научные институты, исследовательские экспедиции, лабораторные открытия. С каждым умершим днем рождаются тысячи удивительных событий, ярких фактов нашей действительности, насыщенной пафосом труда. Каждое утро на арену классовой борьбы выходят рабочие и академики, колхозники и актеры, красноармейцы и дети. И утром с газетных полос неслышно входят в наше сознание цифры и факты советской земли.

Мы читаем: ...Стратостат, изготовленный по проектам советских конструкторов на своих заводах, из своих материалов, поднялся на высоту 19 тысяч метров, оставив позади рекорд Пикара.

... В Москве закончилась Международная конференция по изучению атомного ядра.

... В Горловке построили новый стадион.

... Пионеры строят самолет «Пионерская правда».

... Экскурсия командного состава РККА ушла на Эльбрус.

... Писатели осматривали шахты метрополитена...

Факты. Тысячи фактов. Миллион фактов. И сто шестьдесят миллионов жадных людей. Эта жадность не корысть, не стяжательство — это жажда знаний, огромное желание глубоко познать действительность, активно участвовать в строительстве новой жизни.

Сто шестьдесят миллионов людей нетерпеливы. Они не хотят ждать, покамест выйдут из недр Госиздата толстые романы о новостройках, а художники будут подбирать тона и спорить о творческом методе. Их жажду и нетерпеливость вначале утоляет газетная хроника и фотоаппарат. Но этого мало. Когда факты взбудоражили их сознание, они хотят осмыслить эти факты во всей полноте их существа, они требуют книг об Уралмаше, пьес о Белморстрое, фильм о стратосферцах. Они жаждут познать не сухие факты, а полнокровное дыхание жизни. Слово — художнику. Его право и обязанность найти типические явления и факты, ощутить логическую закономерность событий, вскрыть психологию живых людей и в образах донести идеи и краски социалистического бытия до сознания миллионной аудитории.

Марксизм — это революционное учение о борьбе классов, руководство к действию миллионам пролетариев, философская система, утверждающая материалистическое мировоззрение, беспощадная ко всем идеалистическим и псевдоматериалистическим теориям в области науки. Каждое открытие советских ученых, каждая горная экспедиция, каждый мировой рекорд техники— это не только демонстрация сил страны пролетарской диктатуры, это борьба и победа марксистского мировоззрения.

Вот почему полет стратостата, конференция по изучению атомного ядра, полярные экспедиции являются событиями огромной политической ценности. Дело чести художника показать эти события с исчерпывающей полнотой, так, чтобы до сознания миллионов дошли не только самые факты, но и значение их в борьбе за нового человека.

И если такая задача окажется художнику по плечу — самая скупая хроника подымется вровень с лучшими полотнами мастеров искусства.

1

Синие льды. Арктика. Величественно и плавно идет ледяное «сало». Здесь властвует природа. Законы диктуют ветры. В географии это наши воды, наши льды, наши ветры. В действительности все это еще ничье. Это необузданный кусок нашей земли, неприрученный край Страны советов. И льды и ветер должны быть покорены. Они должны работать для социализма. Нет таких препятствий, которые бы остановили большевиков, и если партия сказала сибиряковцам, что нужно пройти в одну навигацию без зимовки се-

верный путь, проложив водную трассу из Архангельска во Владивосток, — так будет.

Синие льды. Арктика. Подминая льды под себя, взрывая аммоналом ледяной покров, идет ледокол «Сибиряков», атакуя неприступный Север. Столкнулись у полярного круга суровая природа и упрямые люди. Десятки опасностей подстерегают сибиряковцев, но нет пределов упорству людей. Израненный, без винта, под парусами ледокол «Сибиряков» приходит во Владивосток.

Нет таких крепостей, которых бы не могли взять большевики, — такова идея фильмы «Два океана».

2

История знает много отважных путешественников. От зарождения торгового капитала до дней империалистической экспансии, от Америго Веспуччи до генерала Нобиле по полярным морям и по южным плавали воспетые Гумилевым открыватели новых земель... И вот сквозь полярные льды пробирается «Сибиряков». Что же это: очередная рискованная затея, продиктованная тщеславием, или эксцентричный к нс штюк во славу национального патриотизма? Нет, это ни то, ни другое, это не Маттерн и не Нобиле — это советские ученые и матросы, выполняя задание класса и партии, прокладывают транспортную артерию, укрепляя экономику и оборону пролетарского государства.

Есть ли принципиальное отличие между рекордсменством капиталистических героев дня и будничным героизмом советской действительности? Есть. Оно огромно. Мы знаем о нем, но только не по фильме «Два океана». В огромном по своему политическому и экономическому значению походе сибиряковцев Шнейдеров усмотрел в первую очередь чисто физический героизм людей, побеждающих природу. Всю идеологическую нагрузку режиссер взвалил на тагефон. Зритель видит на экране, как дерутся большевики со льдами, но почему они вышли в этот бой — об этом несколько скупых слов. Зритель видит на полотне, что первыми прошли этот путь большевики, но о том, что только большевикам под силу оказалась борьба с Арктикой, автор сбронил лишь несколько реплик.

Наконец, как выглядит победа большевиков в «Двух океанах»? Обыграв до предела все злоключения в пути, автор так бледно закончил фильму, что зрителю приходят в голову самые нерадостные мысли. Ледокол «Сибиряков» идет под парусами. Он идет не как победитель. Как большой раненый зверь, он добирается до Тихого океана. И поэтому он и много смешон и жалок. Зритель не гордится его победой, а сочувствует ему, и чувство гордости и радости сменяются ощущением какой-то неловкости и смущения. Нужно ли было показать все это? Нужно было, ибо в этом подлинный героизм. Но можно ли было так кончить фильму? Нет. Мы не требуем извращения действительности — пусть не торопятся злорадствовать поборники фактографической точности — мы требуем, чтобы художник сумел смотреть на вещи в таком ракурсе и располагать факты в такой композиции, которых заслуживает избранная им тема.

И с этой точки зрения замысел «Двух океанов» не нашел своего оправдания в фильме.

Фильма построена в хронологически-повествовательной форме. От стоянки в Архангельске до прибытия во Владивосток — три месяца похода честно накручены на пленку. Это плохо уж только потому, что это скучно. Что видит зритель на экране? Воду, льды, пароход. Но в любой северной фильме — та же вода и те же льды, а пароходы вообще очень похожи друг на друга. Отличны только люди. А вот о людях зрителю почти ничего не рассказано. Хорошо Шмидту — начальнику экспедиции и обладателю черной бороды. Хорошо и фотогенично. Ну, а остальные: матросы, кочегары, машинисты, радист и повар, газетчики и штурвальные — кто они, о чем они думают? Зачем они покинули свои семьи, о чем говорят, что пишут в письмах и телеграммах и каковы их имена?

Эти люди удостоены высшей награды страны, их имена и портреты в миллионных тиражах разошлись по Советскому союзу, а в фильме они безликая масса, люди, лишенные какой бы то ни было индивидуальности, не запоминающиеся.

Быть может, киноработникам, включающимся в последний момент в состав экспедиции, трудно сделать что-либо большее и это в известной степени оправдывает их, но нам кажется, что хроникальные фильмы, вернее художественные фильмы на фактическом материале, должны пройти иной путь и иными притти на экран.

Смешно и нелепо брать на себя задачу предлагать готовую рецептуру для художественного творчества. Однако необходимо определить самый принцип построения фильмы, темой которой послужил фактический материал. Такую фильму нужно начинать не с момента физического осуществления замыслов и фактов, а задолго до этого. Ведь не только сама экспедиция, но и кропотливая подготовка к ней людей и машин, тщательный расчет сил, наконец, политическая работа, предшествующая походу, — все это неотъемлемые компоненты будущего художественного произведения.

Ограничиваться календарным показом происходящих событий — значит обеднять художественное произведение, сводить все дело к примитивной фактографии.

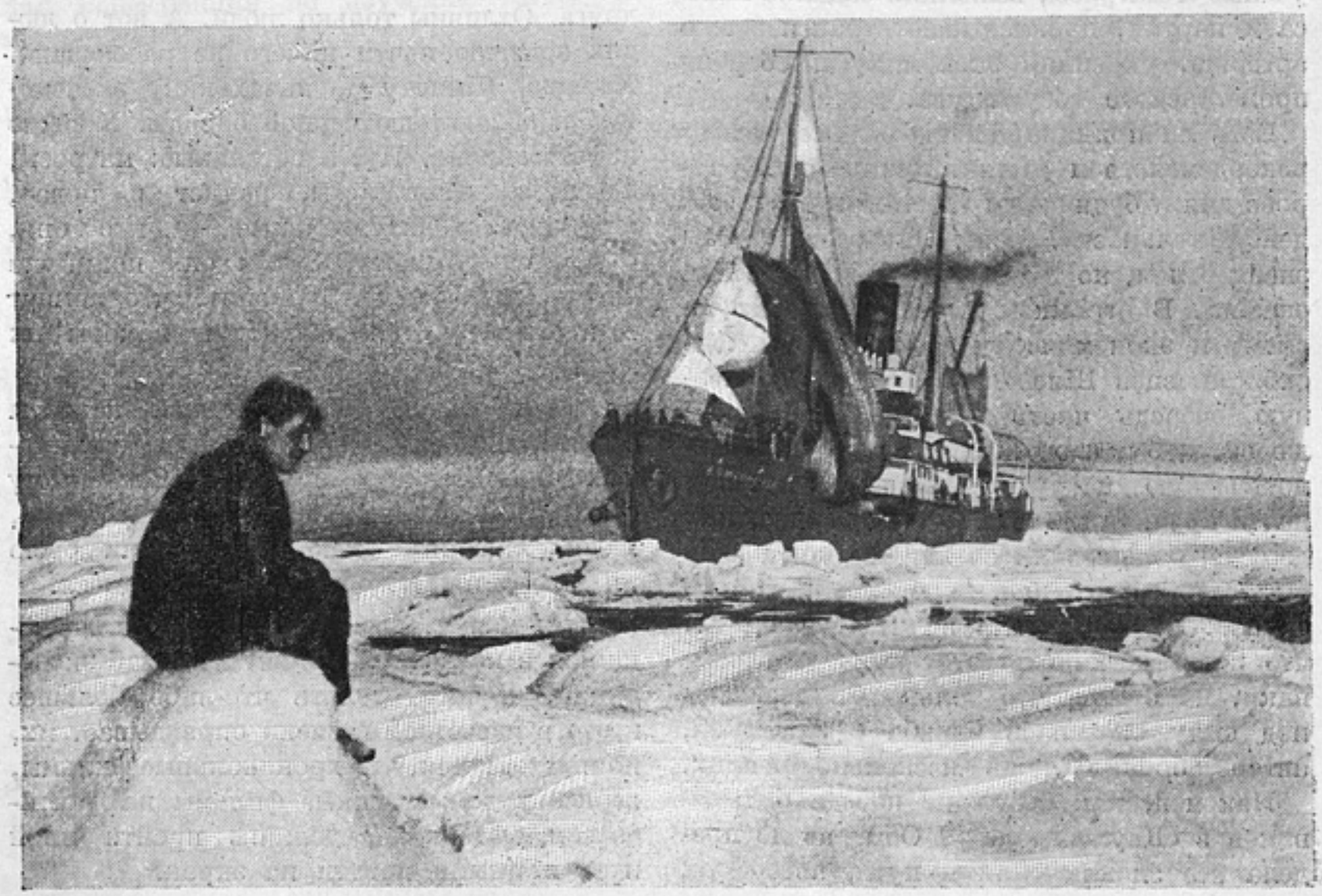
И, наконец, последнее. Борьба сибиряковцев на всем протяжении их пути выходила за пределы бортов корабля. Тысячи людей ловили газетные строчки, сквозь эфир перекликались голоса. Сибиряковцы слушали радостный гул строящейся Страны советов, страна следила за героической борьбой сибиряковцев.

Художник должен был показать эту огромную, неразрывную связь сибиряковцев, ушедших в океан, с людьми, оставшимися на материке.

Но возразят: как может художник одновременно снимать «Сибирякова» за полярным кругом и колхозника Петра Егорыча, читающего в избе-читальне вслух заметку о полярном рейсе? Допустима ли в документальной фильме последующая засъемка фактов, вкрапленных в фильму волей автора? Не будет ли это обманом, уходом от истины? Да и вообще нужно ли составлять специальный сценарий для документальной фильмы, если в задачу художника входит показать жизнь такой, какой он ее наблюдает?

И тут во весь рост встает вопрос сюжетной документальной фильмы, композиционно завершенного сценария для нее, вопрос о работе над материалом задолго до наступления событий. Конечно, это не исключает пользования методом кинохроники. Прилет Линдберга в СССР, озеленение Москвы, футбольный матч на стадионе «Динамо» не требуют сюжетного построения и целиком укладываются в рамки киножурнала. Но есть события огромной важности, политической, экономи-

„Сибиряков“ на парусах среди ледяных полей, штурмующие льды. „Два океана“. Режиссер В. А. Шнейдеров



На „Сибирякове". В минуты отдыха. „Два океана". Режиссер В. А. Шнейдеров

ческой, научной, они овеществлены в реальных явлениях, фактах, но в рамках киножурнала им тесно, они заслуживают большего.

К таким событиям следует, конечно, отнести и поход сибиряковцев. Кадры, заснятые во время похода, не исчерпывают со всей полнотой истории «Сибирякова». И, право, трудно сказать, чего больше в фильме — имеющихся кадров или недостающих.

— Где же снимать недостающее? — спросят у нас. — Неужто в павильоне? Мы отвечаем: — Да, в павильоне.

— Кого снимать? — возразят художники. — Что, если не удастся найти того самого Петра Егорыча, который читает газету в избе-читальне, неужто снимать актера? Да, если нужно, то снимать и актера. Никто не сможет бросить упрека художнику в том, что он погрешил против правды, ибо умело выбранный и хорошо построенный инсценированный эпизод только поможет превратить фильму в законченное произведение и повысит ценность подлинной натуры.

Люди, замечательные люди, которыми гордится страна, имена которых входят в историю... Что говорит нам о них фильма? Почти ничего. И неутомимый исследователь О. Шмидт, и лучший водитель кораблей, искусный капитан Воронин, и многие другие, чьи имена и биографии не коснулись пленки, поданы так, будто все уже давным-давно знают их и сказать о них больше нечего. А ведь зритель желает знать, кто они, эти люди, и почему партия и правительство именно этим людям поручили такую ответственную задачу — поход сквозь льды, за которым следили и друзья и враги за рубежом.

В «Броненосце Потемкине» Эйзенштейн показал героя-массу, положив начало такому показу в советской кинематографии. Эйзенштейн начертал у тела убитого Вакулинчука «Один за всех, все за одного», подчеркнув неразрывную связь между героем и массой, выдвинувшей его. Отдавая должное коллективу в его героической работе, мы не вычеркиваем роли одиночек. Отмечая победу на Днепре, в песках Кара-Кума, правительство награждает орденами лучших из днепростроевцев, лучших участников автопробега.

Люди в «Двух океанах» показаны только в коллективном проявлении своих ин-

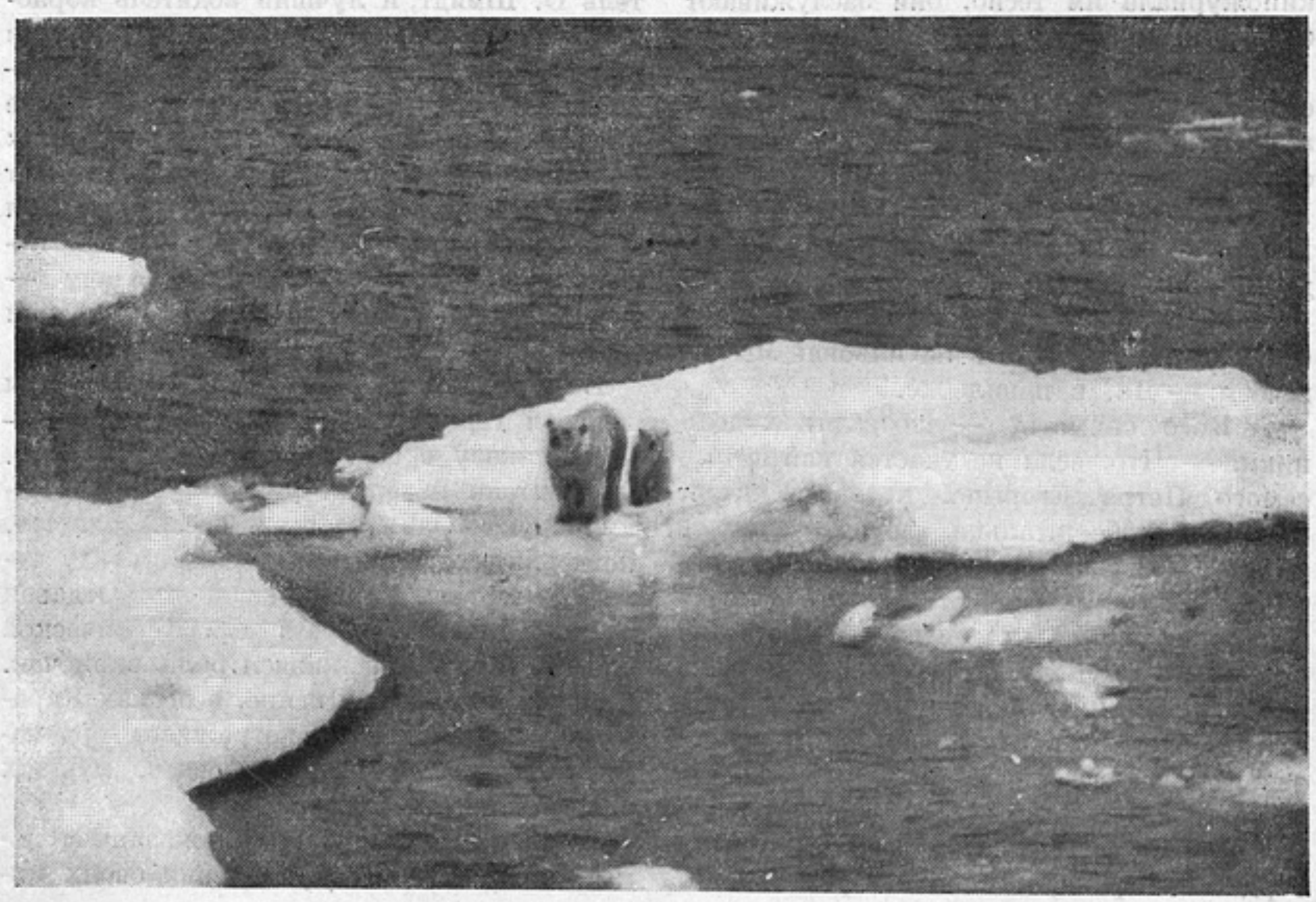
дивидуальностей. Это труд и отдых. Причем функции каждого участника похода неясны, потому что труд заснят во время авралов, когда необходимость заставляет людей менять обычную профессию: на погрузке угля идут вровень и журналисты, и механики, и матросы, и врач. Ломают ледяную корку и повар и радист. Все это аврал, а где же будни судового быта, когда капитан прокладывает путь, радист «морзит», а судовой кок «ловит» убегающие с плиты кастрюли? Будней нет. Вместо будней старое, испытанное, примитивное средство — показать отдых, организованный совсем как в Парке культуры и отдыха. Веселящиеся единицы собрались в кружок, лихо пляшут под музыку, палуба трещит под каблуками и несколько метров веселья к услугам монтажера. Дважды повторяются эпизоды музыки и пляски— в первый раз для равновесия — отдых сменяет труд, во второй раз для контраста положений — беззаботное веселье прерывает внезапная катастрофа.

Конечно, это не выдуманные эпизоды. И гитара, и балалайка, и частушки, и пляс — обычное явление на корабле, но не слишком ли скупо ограничить такими взрывами плясовой молодецкой удали быт советского моряка? Правда, в фильме есть и радио и шахматы, но это поправка не на советский быт, а просто законная дань современности. Где же типические черты советского корабля и советских людей, находящихся на его борту, чем отлично поведение и повседневный быт этих людей от экспедиций давно прошедших дней, когда матросы тоже ломали лед баграми и плясали под гармошку?

Если бы не тагефон, с помощью которого театрально взволнованный диктор повествует аудитории смысл событий, если бы вообще предположить, что эта фильма могла быть немой, понадобилось бы густо пересыпать ее титрами, чтобы зритель ощутил и понял, что именно происходит в арктическом море на корабле под советским флагом.

Нужно ли загромождать фильму деталями, особенно личного порядка?—спросят нас. Какое в конце-концов общественное значение может иметь тот факт, что кочегар второго класса читает Новикова-Прибоя, радист долго прихорашивается перед зеркалом, а второй помощник посылает домой радиограммы: «Привет, здоров, целую сына».

Белые медведи. „Два океана".
Режиссер В. А. Шнейдеров



Описывая полет стратостата «СССР», «Комсомольская правда» сообщила интереснейшую деталь: на высоте 19 тысяч метров т. Прокофьев и его два спутника, пользуясь свободной минутой, устроили завтрак в стратосфере. Этот эпизод, показывающий поведение людей в таких необычайных условиях, вырастает в художественную деталь, деталь, несущую определенную смысловую нагрузку.

А ведь и на «Сибирякове» во время похода, очевидно, имело место множество мелких и мельчайших деталей быта, которые должны были попасть в поле зрения объектива. Временами кажется, что автор чувствует эту необходимость, но в конце-концов кроме дремлющей кошки на руках у матроса и великолепно заснятой охоты на медведей фильма не отеплена живым показом человека. Мы не говорим здесь о встрече с зимовщиками. Встреча сделана хорошо, но она случайна, она лежит за пределами сценария и забывается немедленно после ухода «Сибирякова» в дальнейший путь.

Всю теплоту в фильме автор перенес на диктора, причем последний с таким рвением выполнил свою задачу, что эффект получился самый неожиданный: напыщенный взволнованный голос звучит искусственно и в полном разрыве со сдержанным скупым режиссерским показом людей и событий.

Что замечательно в фильме — это великолепно заснятая натура. Дыхание Севера почти осязаемо. Лишних кадров нет. Эпизод с наездником в Якутии, хотя и не имеет прямого отношения к фильме, все же остроумен и оживляет полотно. Охота на медведей заснята с большой тщательностью и выдумкой. Скупыми средствами автор фильмы достиг максимальной выразительности. Но этнография — не сюжет, и история сибиряковского похода все же остается только «честной» хроникой, которую можно включить в журнал, но которая не может быть названа самостоятельным и законченным художественным произведением.

Режиссер В. А. Шнейдеров. Родился в 1900 году. В кинематографии работает с 1924 года. Поставил фильмы: «Великий перелет», «Южный Китай», «Гражданская война в Китае», «Подножие смерти», «Эль-Иемен», «На высоте 4500». Последняя постановка — «Два океана» — фильма о героическом походе ледокола «Сибиряков». В 1934 году режиссер В. А. Шнейдеров будет работать над большой экспедиционной фильмой

Нельзя доверять объективу киноаппарата. Он слишком объективен и сух. Для того чтобы заметить и понять события во всей их полноте и многообразии, нужен живой глаз художника. В. Шнейдеров в своей новой работе «Два океана» делает попытки подчинить киноаппарат единому драматическому замыслу. Но это еще только попытки. Проблема художественной кинодокументации значительнейших фактов нашей действительности должна быть разрешена. Это одна из важнейших творческих задач советской кинематографии.

Н. Волков

на звуковые темы[1]

статья II. звук как элемент сценарной работы

1

Исследование творческих вопросов звуковой кинематографии находится в стадии предварительного теоретизирования. Практика создания звуковых фильм еще не достигла той высокой степени, когда художники работают с полной мерой изобретательности и понимания стоящих перед ними специфических звуковых задач. С другой стороны, существующая теоретическая литература по вопросам звукового кино также не достигла нужных эстетических глубин, при которых каждая частная проблема освещается изнутри применением основных философских принципов. Невольно сравниваешь работу исследователя звукового кино как искусства с дровосеком, которому надлежит расчистить дорогу в густом и девственном лесу. Приходится начинать с прокладывания узеньких тропинок, чтобы потом, в процессе дальнейшей работы, расширить их и превратить в настоящие просеки.

Вопрос об особенностях сценарной работы в области звуковой художественной кинематографии можно поставить, конечно, чисто рецептурно, делая более или менее полный перечень тех приемов и правил, которыми должен руководиться звуковой киносценарист, когда он начинает работу над кинодрамой, предназначенной для звуковой съемки. Однако такая работа, несомненно имеющая известное практическое значение, нуждается в понимании самых основ звуковой кинодраматургии, то есть тех исходных пунктов, от которых должен отправляться звуковой кинодраматург для того, чтобы создать действительно звуковую кинопьесу, имеющую свои особенности по сравнению с пьесой немого кино. Об этих основах следует думать хотя бы в порядке попыток поставить самые проблемы и тем самым в случае правильности постановки подготовить возможность их правильного решения. Такой попыткой и является настоящая работа.

Речь в сущности должна итти о том, какой признак художественного переживания должен отличать киносценариста звукового кинематографа от сценариста немого. Поясним, что мы разумеем под термином «художественное переживание».

Каждое искусство имеет свое специфическое отношение к действительности.

Различие, о котором идет речь, не есть различие мировоззрений или индивидуальных дарований, но различие «родов художественного оружия». Для того чтобы написать станковую картину, надо иметь «живописность». Без чувства пластической объемности не создашь статуи и без ощущения линейности на плоскости не будешь графиком. То же самое и в других отраслях художественной деятельности. Чувство слова определяет зерно писательского дарования. Немузыкальный человек, как бы он ни был осведомлен в вопросах построения партитуры, не создаст никогда симфонического произведения. Какими же качествами вот такого специфического восприятия действительности через художественную направленность должен обладать киносценарист звукового кино?

Говоря «звуковое кино», мы не хотим противопоставить немое кино звуковому. Наоборот, целый ряд руководящих принципов кинодраматургии, полученный в результате работы на немом экране, остается в силе для звукового кинодраматурга. Поэтому речь будет итти о модификации этих принципов, а не о их вытеснении, то есть нам придется думать о том, как же расширяются основы киновыразительности от того, что расширилась познавательная способность кинематографа благодаря звуку; какие получило кино возможности от записи на пленке не только зримого облика движущейся действительности, но и сопутствующего зрительным впечатлениям звука.

Отсюда законное желание, прежде чем говорить о специфике работы звукового киносценариста, остановиться на самой природе киносценария как художественного произведения. Вопрос этот имеет в настоящее время громадное принципиальное значение, так как здесь скрещиваются

---

[1] Из доклада, прочитанного автором в НИКФИ. Продолжение, см. № 8 «Советского кино».

все те споры о размежевании работы между режиссером и сценаристом, какими наполнена сейчас специальная кинематографическая пресса.

Попробуем в этом вопросе оттолкнуться от театра и посмотреть, чем отличается и отличается ли драматическая пьеса от киносценария и является ли киносценарная работа драматургической в том понимании, в каком это понимает драматический театр.

Драматическая пьеса имеет двойное подданство. Она принадлежит, с одной стороны, литературе, а с другой — театру. Отсюда закономерно, подходя к пьесе как литературному произведению, говорить о драматической литературе, а переводя эту пьесу в план реального спектакля, употреблять термин «репертуар». Другими словами — пьеса должна обладать и литературными достоинствами и сценическими. Тут возможно раздвоение. Мы знаем, что может быть чистая драма для чтения, которую немцы называют lesedrame. Есть наоборот пьесы, читая которые не получаешь художественного наслаждения, но они вполне смотрятся со сцены, так как заключают в себе сценические достоинства.

Примером первого рода пьес могут служить философские пьесы Ренана, примером второго отдела драматических произведений являются хотя бы пьесы Скриба, не представляющие особенной ценности, когда их имеешь на письменном столе. Это, разумеется, не означает, что театральная драматургия движется либо тем, либо другим путем. Наоборот, всякий раз, когда мы имеем дело с величайшими произведениями драматической литературы, мы реально ощущаем закономерность двойного подданства. Трагедии Шекспира и комедии Мольера одинаково могут доставлять художественное наслаждение и в чтении и в сценическом осуществлении. «Борис Годунов» Пушкина, «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, пьесы Чехова равно принадлежат уединенной лампе читателя, как и огням театральных рамп и софитов.

Это значит, что великий драматург соединяет в себе дар поэтической глубины и чувства слова со специфической особенностью театра показывать каждое событие, о котором идет речь, как событие, протекающее в настоящем времени, на глазах у зрителя.

Когда вслед за этим переходишь к киносценарию и сравниваешь его с театральной

Режиссер Е. Червяков. В 1927 году поставил фильму «Бумажная лента». Затем — «Мой сын», «Золотой клюв», «Города и годы». В 1934 году будет ставить в Востокфильме полнометражную звуковую фильму о Белморстрое сценарий которо сейчас разрабатывается

пьесой, то сразу замечаешь те особенности, которыми отмечена киносценарная работа на ее теперешнем этапе развития.

Киносценарий «не дорос» еще до этого двойного подданства. Он, как правило, либо заключает в себе элементы киноновеллы, по отношению к которой драматургом является в сущности кинорежиссер, либо он хотя и экранен, но по своему «тексту» может говорить только уму и сердцу киноработника, а не рядового читателя, как это бывает с читателем выдающейся театральной пьесы.

Примером сценария как одновременно литературного и экранного произведения является повесть Жюль Ромена «Доногоо-Тонка». Но это исключение, которое не подтверждает общего правила, ибо Жюль Ромен меньше всего думал о реальном экране, когда писал свою сатирическую повесть, он только своеобразно кинофицировал художественную прозу, учтя в современном читателе уже наличие навыков кинозрителя. А то, что прекрасная киноповесть для чтения могла бы быть легко оформлена и на экране, — это уже относится к области удачи.

Недавно опубликованный звуковой киносценарий Ильфа и Петрова «Однажды летом» таким двойным подданством не обладает. Это очень механическое соединение элементарных средств киновырази-

Режиссер И. З. Трауберг. Родился в 1905 году. Начал работать в кинематографии с 1927 года. Написал сценарий: «Отважные мореплаватели», «Снежные ребята». Поставил фильмы «Голубой экспресс», «Буйной дорогой», «Наступление» («Металл»), «Для вас найдется работа». В настоящее время закончил фильму «Карьерист». В 1934 году будет ставить молодежную фильму.

тельности с обломками из романа «Золотой теленок», соответственным образом измененными.

Рассуждения С. М. Эйзенштейна о форме сценария, напечатанные в октябре 1929 года в ежемесячном бюллетене киноконторы торгпредства СССР в Германии, являются по существу отрицанием самостоятельного киносценарного дела. Однако, утверждая новеллу как форму сценарной работы, Эйзенштейн никак не опровергает необходимости кинодраматургии как развитого, оптически продуманного кинопроизведения, но сливает воедино функции драматической и постановочной работы в лице режиссера. Когда Эйзенштейн пишет, что выражение сценариста «м е р т в а я т и ш и н а» в сценарии «Броненосца Потемкина» он перевел как необходимость дать

> «...неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек»,

то Эйзенштейн в этом переводе оказался не только режиссером, но и кинодраматургом, а сценариста с его «мертвой тишиной» пересадил из отдела драматургии в отдел беллетристики, трактуя понятие «кинопье-

са» как обычный «рассказ». Одно время существовавший культ эмоциональных сценариев Ржешевского являлся парадоксальным отрицанием со стороны отдельных представителей кинорежиссуры драматургической природы киносценария. Если Ржешевский и воздействовал эмоциально на Пудовкина, то это не было воздействием кинодраматурга, но писателя, пытающегося подобно Жюль Ромену использовать киноприемы для словесной работы. Сценарии Ржешевского, не вдаваясь в обсуждение их художественного качества, являются произведениями словесности, а не произведениями кинодраматургии.

Каким же должен быть киносценарий, если он действительно хочет быть кинодраматическим произведением, то есть предназначенным для оформления на экране? По нашему мнению, он должен быть «событием», прочувствованным кинодраматургом в категориях оптико-динамической зрительности.

Остановимся на этом моменте. Искусство кино выросло на основе определенного технического изобретения движущейся фотографии. Оно отнюдь не является таким же органическим и живым искусством, как искусство словесной, музыкальной и пространственной изобразительности. Правда, оно предполагает наличие определенных органических свойств (ритмичности, пластичности и т. д.), но с обязательным и дополнительным чувством момента киносъемки, то есть технического фактора, но переведенного в план творческого импульса. Да, в основе киносценария, как и театральной пьесы, лежит ощущение драматичности. Но так же, как в истинной драме есть еще дополнительное чувство театральности, так в кинопроизведении драматичность события должна соединяться с воспитанным чувством экранности. Вот эта-то экранность и должна явиться той оптико-динамической зрительностью, о которой упоминалось. Эта несколько громоздкая терминология, однако, может быть развернута в целую систему понятий о существе кинодраматургии и кинорежиссуры. Слово «оптический» в данном контексте значит понимание киносъемки как творческого процесса. Ракурс, планы, панарамирование, наплывы, диафрагма, кадр и монтаж — все это творчески понятая оптика, без знания которой не наживешь кинематографичности воображения. Динамизм в соединении со зрительностью есть перевод пространственных кусков в категорию вре-

мени. Если бы эта категория времени отсутствовала, то кино превратилось бы в чередование станковых картин или искало бы средств иллюзорно представить время на плоскости, выдавая пространство за время. Пример — картины «Иенские студенты» Ходлера или нашего Дейнека «Борьба за Петроград», где пространство трактовано как временная длительность.

Все вышесказанное по этому пункту отнюдь не представляет сценариста как какого-то формалистски думающего художника. Но это значит, что кинохудожник начинается там, где проблема, смысл, мировоззрение, отношение к действительности превращаются в кинообразное мышление, где понятие становится звуко-зрительным образом, и в этом смысле подлежит дальнейшему зрительному восприятию и художественному наслаждению воспринимающего.

В связи с этим несколько слов о понятии темы. Когда в тематическом плане различных киноорганизаций мы читаем, что темами работы киносценаристов являются индустриализация, колхозное строительство, оборона страны и другие важнейшие моменты хозяйственного и политического порядка, то в сущности мы никаких тем не имеем, а имеем лишь «географическую» карту тех областей человеческой деятельности, которой должен руководиться советский сценарист для создания драм или комедий. Надо же говорить о том, чему посвящена деятельность всякого драматурга — о поведении человека как участника того или иного участка современной жизни. Темой является поведение, а индустриализация, колхозное строительство являются теми областями, где это поведение реализуется и ради которого оно осуществляется. Советское киноискусство, стоящее на позиции социалистического реализма, стремится показать деятельность и поведение человека в свете тех общих задач нашего строительства, в котором человек принимает участие. Это искусство наших дней глубоко этично, так как оно рассматривает общие требования социалистической стройки как живые нормы человеческой деятельности и вскрывает те противоречия и те конфликты, которые возникают, например, у человека, пришедшего в новый мир с еще неизжитым грузом старых представлений и предрассудков. С другой стороны, советское киноискусство показывает преломление общего в частном случае. Оно реалистично и потому, что строго конкретно, и потому, что оно берет человека не в индивидуалистическом раздроблении буржуазного мышления, но в обусловленности личного поведения законами классовой борьбы и требованием строительства бесклассового общества.

Режиссер М. Чиаурели. Родился в 1894 году. В 1927 году поставил фильму «В последний час» и «Первый корнет Стрешнев» (совместно с режиссером Дзиганом). В 1928 году «Саба», «Баку», «Хабарда». В 1933 году заканчивает звуковую фильму «Мито». В 1934 году будет ставить фильму «Арсен Морабдели» по одноименному роману Джавакишвили

2

Переходя к вопросу о работе сценариста в звуковой кинематографии с точки зрения того понятия оптико-динамической звукозрительности, о которой мы говорили, нам следует прежде всего признать, что с приходом звука на экран эта формула нуждается в дополнении. В применении к звуковому кино надо говорить не только о зрительности, но о звукозрительности, то есть установить как эстетическую норму требование художественного единства видимого и слышимого на экране.

Проблема звукозрительности как основа практической работы нуждается в очень большой культуре и в ясном понимании всех тех возможностей, которые дает сочетание зрительного и слухового впечатлений. Здесь необходимы настоящая учеба и упражнение, неустанное наблюдение над действительностью и поиски принципов сочетания слуха и зрения во всех тех областях, в которых до сих пор это сочетание

Режиссер Эсфирь Шуб. Родилась в 1896 году. Работает в кинематографии с 1921 года. Э. Шуб является автором фильм: «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Сегодня», «КШЭ». В 1934 году режиссер Э. Шуб будет ставить звуковую фильму «Женщина и репортер».

практиковалось. Прежде всего обратимся к драматическому театру, где эти вопросы довольно подробно разработаны в самых различных направлениях. Мы говорим не об элементарном и основном соединении слова и жеста в игре драматического актера, но о тех случаях введения звука в композицию спектакля или пьесы, которые практикуются в современном театре в лице его отдельных режиссеров. Тут очень многое зависит от того, какой художественный результат хочет получить драматург или режиссер по отношению к воздействию на зрителя.

Чехов, который стремился создать в зрительном зале лирическое настроение, любил пользоваться тем или другим музыкальным эффектом для того, чтобы усилить сценическую ситуацию. Григорьев в книжке «Сценическая композиция чеховских пьес» хорошо показал эту особенность Чехова пользоваться музыкой и музыкально понятым звуком как средством воздействия. Причем все эти чеховские звуки всегда реально мотивированы, то есть причинно объяснены. Искусство Чехова заключается в том, что он этот реально объясненный звук употребляет только тогда, когда ему нужно выразить эмоцию данной сцены. У Чехова отдельные действующие лица играют то на гитаре, то на рояле, то на скрипке. В его пьесах появляются либо бродячие музыканты, либо, как в «Вишневом саду», еврейский оркестр. Но стук топора по дереву и звон запираемых на ключ дверей в финале «Вишневого сада» — это не просто реальные факты, а звуковая краска, которой драматург пользуется для того, чтобы создать настроение.

Станиславский в период своих натуралистических увлечений вводил в спектакль звук, оправданный только в плане быта, но не в плане искусства. В одной пьесе Чехова он заставлял одного из героев умерщвлять комаров, и Чехов, понимавший ненужность этой натуралистической детали, говорил, что в следующем своем произведении он обязательно введет фразу о том, какая это замечательная местность — в ней совсем нет комаров. На этом примере хорошо оттеняется понимание звукового натурализма и реализма. Натуралистически понятный звук всегда есть лишний довесок к художественному произведению. Звук, реалистически оправданный, есть эмоциональный фактор, усилитель и углубитель основных настроений, которые художник хочет передать зрителю.

Мейерхольд связывает звуковое и зрительное начало в театре и на основе своеобразного музыкального реализма. Он пользуется музыкой без того житейского оправдания, какое мы имели у Чехова. В «Бубусе», поставленном Мейерхольдом как «комедия на музыке», он устанавливал единство звуко-зрительного впечатления на основе идеологического соответствия разыгрываемых актером событий с определенной музыкальной партитурой, составленной им из произведений Шопена и Листа. Пианист, исполнявший эти вещи, сидел у всех на виду, в специальной раковине, и зритель связывал эту игру на рояле с игрой актеров на основе внутреннего соответствия, без всякого внешнего оправдания.

Мейерхольд пользуется музыкой порой внезапно и неожиданно для того, чтобы резко переключить психику зрительного зала из одного плана в другой. Здесь опять налицо чувство эмоциональной партитуры, пользуясь которой, режиссер стремится довести до зрителя владеющую им тему. В «Ревизоре» он пользуется музыкой еще более усложненно, доводя спектакль до определенного музыкального симфонизма, который подлежит аналитической расшифровке уже в чисто музыкальных категориях. Здесь звуковое и зрительное игровое начало строится как некий контрапункт. Указывая на него звуковому киносценари-

сту, мы указываем на многообразие тех сочетаний зрительного и музыкального начала, которое может быть использовано в звуковом кино, когда оно не хочет ограничиться только ощущением музыки как аккомпан мента, подобного аккомпан менту в немом кино, но хочет музыку ввести активным действенным началом в систему тех эмоций, которые кинозритель должен вынести из кинотеатра в результате сеанса.

Наконец, отметим возможность использования музыкального момента как иронического освещения того или иного положения или характера действующего лица, какое практикуется в театре. Игра на фаготе полицей-президента из социал-демократов Носке в пьесе Вишневского «На Западе бой» придает особую гротескную остроту этой фигуре, сотканной из слащавой сентиментальности и тупой звериной жестокости. Путем музыки иногда можно создать музыкально разоблачающую характеристику действующего лица, и этим приемом пользовался, например, Вагнер в своих «Нюренбергских мастерах пения».

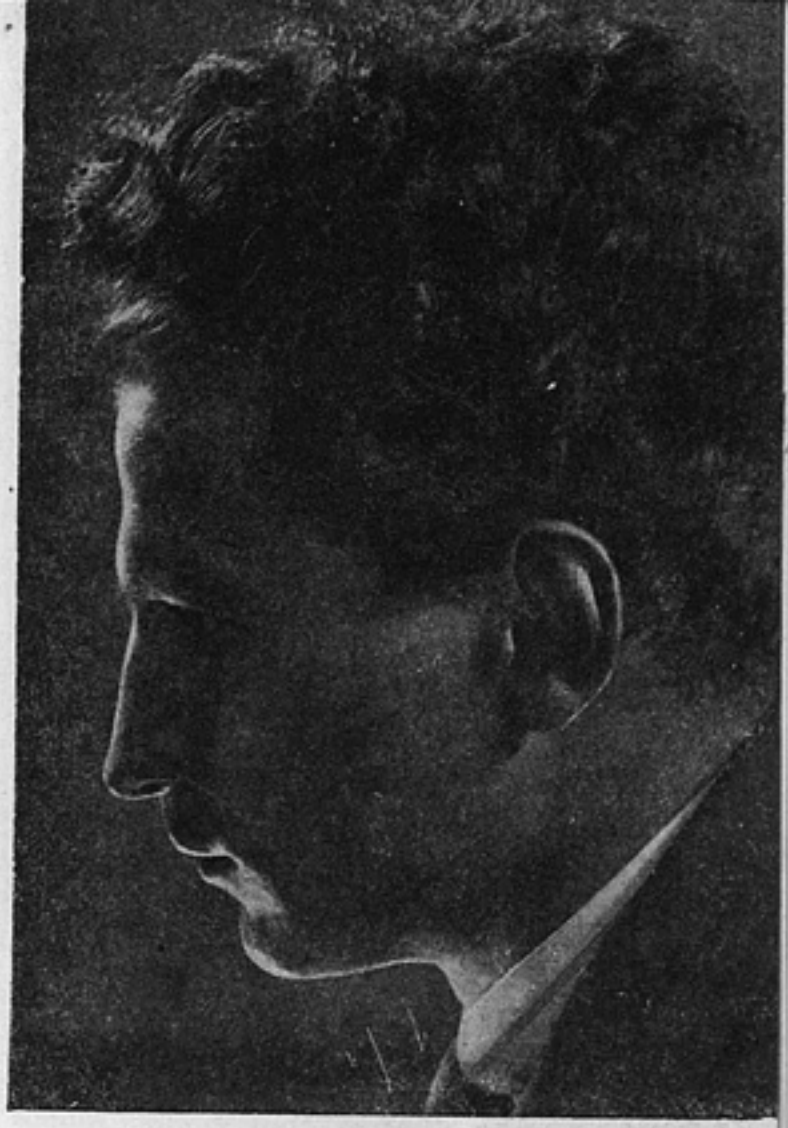
Таким образом, внимательно изучая примечание звуковых шумов и музыки в драматургии и в спектакле, киносценарист может чрезвычайно обогатить арсенал своего оружия, когда он будет работать над единством звукозрительного комплекса через введение музыкального момента.

В своей предыдущей работе о некоторых особенностях звуковой художественной фильмы я уже указывал, как много может дать сценаристу изучение художественной литературы с точки зрения звукозрительности образа. На сравнительном изучении темы войны, как она была изображена различными русскими писателями от Пушкина до Фадеева, я пытался показать, как разнообразно соотношение звукового и зрительного начал в картинах боя. Основное, что мне хотелось выяснить, — это необходимость ощущения звука как зрительного образа и зрительного образа как звука, то есть чувство внутренней необходимости между этими двумя началами. Лучше всего данную мысль иллюстрировал отрывок из «Войны и мира» Льва Толстого, где, говоря о пушечных выстрелах, Толстой писал:

> «...эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки, производили главную красоту зрелища»

и далее, что:

> «звуки подтверждали то, что видел глаз».



Режиссер Н. Шенгелая. Родился в 1903 году. В 1926 году написал сценарий «Гюлли» (совместно с Л. Пуш и М. Колотозовым), по которому и был сорежиссером. В 1928 году поставил фильму «Эллисо» (совместно с Л. Пуш). Написал сценарий «Мачеха Самонашвили». В 1932 году поставил юбилейную фильму «26 комиссаров». В 1934 году будет ставить фильму «Поднятая целина» по одноименному роману Шолохова

Эта взаимосвязанность зрительного и слухового есть та задача, которую звуковой сценарист должен уметь разрешать. В этом ему и окажет большую поддержку художественная литература, если он будет внимательно читать как классических, так и современных авторов.

Приведу еще два-три примера. Горький в «Старухе Изергиль» дает, например, великолепное описание вечера в Бессарабии, когда он слушал рассказ Изергиль. Горький пишет:

> «Кто-то играл на скрипке... девушка пела мягким контральто, слышался смех... воздух был пропитан острым запахом моря и жирными испарениями земли, незадолго до вечера обильно смоченной дождем. Еще и теперь по небу бродили обрывки туч, пышные, странных очертаний и красок; тут — мягкие, как клубы дыма, сизые и пепельно-голубые, там — резкие, как обломки скал, матово-черные или коричневые... Все это — звуки и запахи, тучи и люди — было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки».

И далее, когда Горький пишет, как выглядела старуха Изергиль, он замечатель-

Режиссер Ф. М. Эрмлер. Родился в 1901 году. В 1926 году поставил фильму «Дом в сугробах». Затем «Парижский сапожник», «Обломок империи» и «Встречный» (совместно с режиссером С. Юткевичем).

В 1934 году будет ставить фильму «Крестьяне», сценарий которой разработан Ф. Эрмлером совместно с режиссером Большинцевым

но связывает черты ее наружности со звуком голоса:

> «Время согнуло ее пополам. Черные когда-то глаза были тусклы и слезились, ее сухой голос звучал странно, он хрустел, точно старуха говорила костями».

Тургенев, описывая деревню в «Стихотворениях в прозе», выбирает целый ряд звуков для того, чтобы характеризовать июльский день:

> «Жаворонки звенят; воркуют зобастые голуби; молча реют ласточки; лошади фыркают и жуют; собаки не лают и стоят, смирно повиливая хвостами».

В другом стихотворении — «Черный дрозд» — Тургенев называет тело этого дрозда «живым и звонким», передавая таким образом зрительное ощущение через звуковой эпитет.

Можно до бесконечности множить примеры звукозрительных сочетаний, какие накоплены в сокровищницах русской литературы, не говоря уже о литературе мировой. Важен сам тезис, что сценарист обязан, подобно писателю, бесконечно наблюдать над живой действительностью и находить все новые и новые сочетания и оттенки между звуковой и зрительной сторонами природы и социальной действительности.

Знаменитый физик Вильям Брэгг в своей великолепной книге «Мир звука» показывает, как много может дать художнику наблюдение над различными областями звучаний.

Говоря о «звуках в деревне», он, например, пишет:

> «Шум ветра в лесу зависит от породы деревьев, составляющих лес. Нежные иглы сосновой хвои разбивают ветер на вихрь, который следует один за другим очень часто, при этом получается мягкий звук, имеющий очень высокий тон; с другой стороны, широкая поверхность буковых листьев разбивает ветер на небольшие струйки и кроме того сами листья вызывают в воздухе сильные пульсации, а потому в буковом лесу постоянно стоит шум. Когда сильный ливень падает на сосновый лес, то слышен свист, когда же он проходит по буковому лесу, то слышен рев».

Представим себе, что сценаристу придется описать ливень в лесу. Можно быть уверенным, что ни один из авторов не подумает о том, что писал Брэгг, и вместо рева и свиста, связанных с породами деревьев, в сценарии будет стоять безличное слово «шум».

Мы привели пример Брэгга вовсе не для того, чтобы требовать от сценариста рабски копировать звуки природы, добиваться, чтобы каждый звук опирался на естественные «причины», мы хотели лишь указать, что сценарная работа звуковой фильмы предполагает очень зоркую звуковую наблюдательность, уменье различать звуковые тонкости и оттенки, благодаря которым на экране может получиться оригинальное и свежее построение образа.

Австрийский писатель-импрессионист Петер Альтенберг, знаменитый своими небольшими вещицами, в книге «Сказки жизни» пишет следующие строки о звуках и шумах:

> «Шумят по-своему старые яблони и совсем по-иному скрипят верхушками ели. По-своему шепчут колосья полей. По-своему гудит чаща ивняка. По-своему шелестят заливные луга. По-своему шуршат опадающие с кустов лепестки роз в саду. По-своему

звонко колышутся березы. По-своему кричит подстреленный заяц. По-своему стонет молодая сова над лесной опушкой. По-своему кряхтит ворон. По-своему заливается канарейка в плену. По-своему лает заблудившаяся собака. По-своему неслышно дышит крошка в колыбельке. Все различно, своеобразно, только очень немногие умеют различать звуки».

И физик Брэгг и писатель Альтенберг в цитированных отрывках говорят о звуках, связанных с природой. Но как много может дать сценаристу изучение звука не только в природе, но и в культуре!

Сценарист должен, например, помнить о том, что каждая эпоха имеет свой состав звуков, что технический прогресс и исторический процесс меняют состав звуков в одном и том же городе для различных десятилетий.

Возьмите, например, описание весенней ночи у Языкова:

«В прозрачной мгле безмолвствует столица;
Лишь изредка на шум и глас ночной
Откликнется дремавший часовой,
Иль топнет конь, и быстро колесница
Продребезжит по звонкой мостовой».

Сравните эту весеннюю ночь 30-х годов с московской весенней ночью тоже 30-х годов, но только нашего столетия. Звон и грохот пробегающих трамваев, автомобильные гудки, пролетка теперь тоже не дребезжит, потому что не булыжник, а асфальт покрывает мостовую. И, может быть, лучше всего понять, как звучит весенняя ночь в Москве, если без пяти двенадцать взять радионаушники и послушать передачи Красной площади с Интернационалом на Спасской башне — вот это будет совсем иная, советская, а не языковская весенняя ночь.

Даже в «отсутствии звука» сценарист обязан уметь ощущать характер указываемой им паузы. Мы знаем, что русский язык имеет ряд слов для характеристики отсутствия звуков. Мы говорим «тишь» и «тишина» или «мертвая тишина», мы употребляем выражение «безмолвие», «беззвучность», «бесшумность», «немота» и в каждом этом слове есть свой особый смысловой оттенок, уместный в одном случае и неуместный в другом.

Особое внимание должно быть уделено звуковым переходам, течению звука во

Режиссер С. М. Эйзенштейн. В кинематографии начал работать с 1923 года. Поставил фильмы: «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое». В 1931—1932 году в Америке поставил фильму о Мексике. В 1934 году будет ставить фильму, сценарий которой сейчас разрабатывается.

времени. Проблема нарастания и стихания звука должна быть также намечена сценаристом, потому что в зависимости от темпа и характера этого звукоизменения должна изменяться и зрительная часть картины. Такие оптические моменты, как диафрагма или наплыв, связаны с нарастанием или угасанием звука. Здесь нельзя чисто механически подходить к звуко-зрительному единству и тут все зависит от того, какое впечатление должен получить зритель от сочетания звукового и зрительного элементов. Можно, например, применяя диафрагму к какому-нибудь эпизоду, как бы уходящему в прошлое, давать эту диафрагму, наоборот, на нарастающем звуке, являющемся преддверием к следующему эпизоду. Герой, переходящий от воспоминаний (наплыв) к действительности, может как бы стряхивать с себя эту власть прошлого, и тогда это двойственное состояние можно передать через двойственную и сложную игру звука и изображения в том противоречивом взаимоотношении, какое существует в психике действующего лица.

Если мы теперь вернемся к исходному моменту этой главы, то мы должны будем еще раз подчеркнуть, что звукозрительное единство как один из основных принципов построения сценария звуковой художественной фильмы должно явиться в картине

Режиссер Николай Экк. Окончил режиссерский факультет Московского института кинематографии. В 1930 году поставил звуковую фильму «Путевка в жизнь». В настоящее время работает над цветной звуковой фильмой «Соловей-соловушко»

как результат неустанного наблюдения кинодраматурга над миром звука в действительности и над теми его отражениями, которыми богаты литература и театр. Здесь все должно быть критически проверено и изменено.

3

Вторым основным принципом работы со звуком сценариста является принцип, который впредь до нахождения точного термина можно назвать психологической посредственностью звука. Поясним, в чем дело. Звуки, которые воспринимает человек, по существу не имеют никакой психологической значимости. Тургенев когда-то писал об этом очень выразительно. В одном из «стихотворений в прозе», под названием «Попался под колесо», он говорит о человеческих стонах, о плеске ручья и о скрипе надломленного дерева так:

> «Этот плеск и стоны твои — те же звуки и больше ничего. Только разве вот что: плеск ручья может порадовать иной слух, а стоны твои никого не разжалобят. Ты не удерживай их, но помни: это все звуки, звуки, как скрип надломленного дерева, звуки и больше ничего».

Что это значит? Это значит, что эмоциональное качество звука зависит от человеческого восприятия, причем человечество на протяжении своей многовековой истории тесно связано с определенными звуками и определенным их воздействием на человеческую психику. Сценарист, работающий над фильмой как художественным произведением, обязан уметь разбираться в этих эмоциональных качествах звука, дабы заранее учитывать, какое впечатление или настроение вызовет примененный в картине звук.

Можно привести много примеров и из литературы и из кинематографии в подтверждение этой субъективной эмоциональности звука. Островский в драме «Гроза» связывает момент покаяния Катерины с громом и молнией. В одной иностранной картине рождение искусственного человека-монстра протекает в бурную дождливую ночь. Вой ветра, шум непогоды создают в данных обстоятельствах особое мистическое настроение.

Наши кинематографисты любят пользоваться какой-нибудь французской песенкой или цыганским романсом, для того чтобы иронически охарактеризовать мещанскую среду. Это почти никогда не удается, потому что цыганский романс обладает очень определенным методом воздействия на психику зрителя и вместо иронии и сатиры воспринимается по своему прямому назначению. Когда Барнет в картине «Окраина» пытается охарактеризовать мещанский пригород путем показа маленьких домиков с освещенными окнами в сопутствии с очень приятно исполняемым романсом, то зритель воспринимает этот эпизод как вставной номер — не более. В картине «Златые горы» малиновый звон колоколов, очень хорошо удавшийся звукооператору, продолжается так долго, что зритель начинает невольно «любоваться» переливами, несущимися с экрана.

По признаку ассоциаций, вызываемых звуками, мы называем отдельные звуки «страшными» или «смешными», жалобными или бодрыми. Литература привидений, ужасов и таинственных происшествий владеет целым арсеналом таких звуков. Шорохи, стоны, вой ветра, всевозможные «скрежеты зубовные» в соединении с определенной обстановкой употребляются как безошибочные звуковые штампы, рассчитанные на заранее учтенный эмоциональный результат. Нужно обладать очень тонким умением управлять этими звуками, чтобы добиваться от них другого качества восприятия, чем это следует по звуковой традиции.

Примером такого умелого переключения звуков является замечательный рассказ Уайльда «Кентервильское привидение», где отлично использован весь арсенал страшных звуков, которым пользуется призрак, обитающий в замке. Но эти страшные звуки благодаря юмору автора начинают восприниматься как смешные. Уменье переключать звук, переводя его из одной эмоции в другую, является необходимым для сценариста. Предположим, например, что два человека идут по лесу и тот, что идет впереди, слышит шипение. Ему кажется, как и зрителю, что это шипит змея, и он невольно пугается. Но если вслед за этим показать, что это шипение есть шутка второго спутника, который, желая мистифицировать приятеля, удачно подражает змеиному шипу, то сразу страшное может переключиться в смешное.

Проблема смешного звука есть одна из очень важных проблем для построения комической звуковой фильмы. И здесь нужна также большая наблюдательность и изобретательность. Смешной звук, например, может возникнуть из несоответствия двух величин. Когда большой человек, наружностью напоминающий великана, вдруг заговорит тоненьким бабьим голоском, то это может породить комическое впечатление. Человек, идущий на цыпочках и желающий быть бесшумным, иногда шумит больше, чем человек, не принимающий мер предосторожности. В одной американской фильме мы видели, как при каждом шаге такого осторожного человека скрипели половицы — это было необычайно смешно.

Поэтому звуковая фильма не может пройти мимо вопросов изучения тех воздействий звука на человека, которое практикуется сознательно и которое возникает также и бессознательно, а потом закрепляется в обиходе. Тревожные гудки, набатный колокол — все это существует в природе как эмоционально действующий фактор только потому, что в эти звуки вложено человеком определенное эмоциональное содержание и это эмоциональное содержание и передается слушателю.

Конечно, психологическое значение звука не абсолютно, оно меняется вместе с изменением человеческого общества. Одни ассоциации умирают, другие нарождаются. Но сценарист обязан разбираться в каждой эмоциональной возможности звука, дабы сознательно и целеустремленно добиваться в аудитории того настроения, которое он стремится вызвать.

Немая кинематография не знала той власти слова, какую знает звуковое кино. Немая фильма пользовалась словом лишь как надписью, причем идеалом считалось построить ленту так, чтобы этих надписей было как можно меньше. Иногда добивались и того, что картина шла без единого титра. Вспомним знаменитую фильму Мурнау «Человек в ливрее».

Звуковой сценарист обязан учитывать различную роль слова и пользоваться словом, ясно отдавая отчет, для какой цели это слово вводится в фильму.

Слово может быть служебным, философским или чисто эмоциональным. Примерами служебного слова являются различные виды приказаний, команд, которые могут даже и не звучать с экрана, если только жесты произносящих их актеров будут достаточно выразительны. Эти слова совершенно необязательны для звукозаписи.

В словах эмоционального значения, вроде тех, которые употребляются для объяснения в любви, важны, по существу, не слова, а интонации. Здесь зритель будет понимать смысл, даже не понимая буквального значения слов. Голос актера, тон произношения — все это кажется достаточным для получения впечатления.

Наибольшее значение в говорящем кино имеет слово философское, которое помогает зрителю осмыслить в определенном направлении происходящие события, которое увеличивает емкость содержания фильмы, придавая картине особое агитационное качество. В фильме Трауберга «Для вас найдется работа» хорошо построен кадр, где невидимый диктор произносит речь о правилах гигиены для сна, а на экране показано, как спят безработные на улице на каменных плитах. Уберите эти слова о «свежем воздухе» — и вся зрительная часть приобретет совсем другое смысловое значение.

Введение живой речи в кино отнюдь не отменяет надписи. Но методы использования титра в звуковой картине иные, чем в немой. Фильма «Встречный» показала очень хорошо, как можно остроумно комбинировать титры и живую речь так, что получается впечатление своеобразного смыслового диалога между надписью и словами героя.

Далее, необходимо учитывать возможность соединения слова с другими видами звучания. Музыка в соединении со словом может давать различные эмоциональные комбинации. «Смешной» звук саксофона в

состоянии разоблачить фальшивую патетику ходульного героя. Фильма «Встречный» дает нам монолог инженера-вредителя на фоне лирического романса, который исполняет его мать за роялем. От этого соединения получается особо слякотное и омерзительное впечатление. Надо только опять-таки умело выбрать звуковой кусок, дабы он силой своего непосредственного воздействия не отвлек зрителя от основной задачи кадра. На наш взгляд, например, в только что упомянутом кадре с инженером романс выбран неудачно, так как здесь нужна не музыка Глинки и Даргомыжского, а какой-нибудь пошлый салонный романс невысокого качества. Примером хорошего переключения звука является кадр из той же фильмы «Встречный». где мастер Бабченко заливается пьяными слезами под звуки граммофона, исполняющего какую-то цыганскую пластинку. Здесь цыганский романс как раз не имеет своего основного сентиментального качества, но отлично иллюстрирует «пьяную слезу».

Говоря о слове в звуковом кино, надо предостеречь сценариста от использования слова как фабульного момента. Театральная пьеса знает целый ряд диалогов, имеющих экспозиционное значение. В пьесе Островского «Бесприданница» весь первый разговор Кнурова и Выжеватова имеет исключительно экспозиционное значение. Этот диалог сообщает зрителю те нужные сведения о Ларисе, которые в дальнейшем помогают зрителю лучше понять судьбу бесприданницы. Кино, обладающее способностью быстро переноситься в пространстве, может всегда заменить рассказ показом, поэтому экспозиционные разговоры для него кажутся лишними.

С другой стороны, проблема интернациональности фильмы также требует от кинематографиста необходимости избегать словесной передачи чисто фабульных моментов, чтобы зритель имел возможность, даже не понимая языка, разбираться в сюжетной линии только на основании зрительных образов.

Другое дело философские куски или кадры типа кадра из «Для вас найдется работа», о котором говорилось выше. Здесь слово имеет такое непосредственно важное значение, что, не понимая его, не поймешь идейного (а не фабульного) смысла показываемых событий.

Нет особенной нужды останавливаться на указании, что речевая фильма требует от сценариста такого же чувства слова, какое оно имеет у поэта или драматурга. В своих речевых кусках звуковой сценарист обязан быть писателем, то есть уметь не только работать над характерностью и выразительностью речи, но и над фонетикой слова.

Словарь Даля становится и для звукового сценариста необходимой частью его библиотеки, а вопрос речевой стилистики — обязательным предметом сценарной культуры.

Таким образом различение слова по функции, работа над словом как оболочкой смысла, знание того, где нужно промолчать и где высказаться, — все это входит в понятие звука как элемента сценарной работы, потому что гибкое и выразительное слово поднимает кинематографию на еще более высокую степень образного познания и стимула к деятельности.

Единство звуко-зрительного образа, психологический момент в звуке и работа над живой речью — вот основные особенности сценарной работы в звуковой художественной кинематографии. В остальном звуковая фильма должна отвечать тем же требованиям, какие мы предъявляем к немому кино. Она должна быть драматична и действенна, ритмична и пропорциональна, целеустремлена и идейно насыщена.

Звуковое кино, как всякое другое искусство в СССР, должно стоять под знаком социалистического реализма и так же, как всякое другое искусство, должно служить задачам углубленного понимания действительности. Кино, которое по сути своей искусство реалистичное, которое всегда работает на основе правдоподобия, может многие вопросы и лучше осветить и лучше разработать, чем хотя бы живопись или музыка. Но для этого требуется, прежде всего, высокая культура сценариста и превращение сценарного дела в подлинную и настоящую отрасль драматургии. За это драматургическое значение киносценария надо бороться не только теоретически, но и живой практикой. Когда будет налицо достаточное количество высококачественных сценариев, тогда никто не усумнится в том, драматург ли киносценарист, и никто не будет отнимать у киносценариста права на равнозначное с режиссером положение в процессе создания художественной фильмы.

В. Нильсен

натурная съемка

Специфические условия кинопроизводства ежегодно заставляют оператора на больший или меньший период времени покидать установившийся технический режим павильонной съемки и переходить в сравнительно малоизученную обстановку съемки натурной. Если павильонная работа, в особенности в области художественной фильмы, требует от оператора высокого мастерства в искусственном освещении, то натурная съемка, и в первую очередь экспедиционного порядка, представляет отнюдь неменьшие трудности, так как здесь для оператора возникает необходимость ориентировки в весьма разнообразных и большей частью незнакомых местных световых условиях. Обладая известным практическим опытом, каждый квалифицированный оператор, конечно, сможет с приближенной точностью установить экспозиционные величины при съемке в привычных географических широтах, однако с переходом из средней полосы в северные или южные широты эта задача значительно усложняется, так как даже наиболее совершенные технические средства не позволяют предопределить в широких границах многообразные и специфические для каждого отдельного места световые условия.

Как в зарубежной, так и в советской кинотехнической литературе имеется изложение ряда элементарных и сложных методов определения и предварительного вычисления продолжительности экспозиции при съемке. Операторская техника знает также и большое количество вспомогательных приборов, специально предназначенных для этих целей. Однако ни то, ни другое не страхует оператора от возможных экспозиционных ошибок, так как все эти методы дают лишь весьма приближенные результаты и не позволяют учесть все факторы, влияющие на изменение времени экспозиции при съемке. В силу этих причин каждому оператору, работающему в экспедиционных условиях, приходится производить на месте ряд пробных снимков перед тем, как приступить к своей основной работе. Эти пробы, являющиеся достоянием индивидуального операторского опыта, могли бы дать богатейший материал при правильной систематизации и последующей обработке. Но до сих пор подобная работа никем не велась и не ведется, а между тем обобщение этого опыта могло бы в громадной степени облегчить проведение большой и необходимой в наших условиях исследовательской работы, речь о которой будет итти ниже.

В интересах некоторых дальнейших соображений нам придется вкратце остановиться на характеристике отдельных, наиболее распространенных методов определения экспозиции.

1

Продолжительность экспозиции при фотографической съемке, как известно, стоит в зависимости от двух основных факторов— светочувствительности негативного материала и яркости отбрасываемого объективом изображения. Если первый фактор— свето-и цветочувствительность негативного материала—может быть с достаточной точностью определен с помощью сенситометрического исследования, то яркость изображения практически такому точному определению в съемочном процессе не поддается, так как этот фактор распадается на ряд составляющих показателей, из которых специфика объекта, его цветность, фактура, контраст, общие условия освещения, географическая широта, климатические условия, время дня и года и т. д. в свою очередь требуют определения. В такой же мере на продолжительность экспозиции влияет и удаленность объекта съемки от камеры, характерные особенности подсветки и тональные соотношения. Очевидно, что точное определение всех этих величин, теоретически вполне возможное, на практике оказывается настолько сложным, что заставляет оператора искать других, более простых средств нахождения правильной экспозиции.

Одним из наиболее старых и укоренившихся способов нахождения величины экспозиции при съемке является так называемая визуальная установка диафрагм — установка «на-глаз», с помощью которой оператор регулирует яркость изображения на пленке. Этот способ требует от оператора громадного практического навыка и

при постоянной работе на натуре в одних и тех условиях действительно может дать удовлетворительные результаты. Вместе с тем этот способ таит в себе и ряд опасностей, так как человеческий глаз может судить о различиях в яркости освещения лишь в определенных пределах, причем эти пределы далеко не совпадают с границами восприимчивости негативного материала. Кроме того, при переходе с одного сорта пленки на другой, вместе с изменением прозрачности пленки и окраски светочувствительного слоя утрачивается и приобретенная долгим навыком способность глаза к безошибочному определению яркости изображения. Совершенно очевидно также, что ни качественные отличия в световом отношении, ни условия цветности, играющие громадную роль при работе с орто-и панхроматическим негативным материалом, визуально учтены быть не могут, что и приводит в большинстве случаев к весьма заметным отклонениям от нормальной экспозиции.

К более совершенным способам определения экспозиции принадлежат те, при которых во время съемки производится непосредственное измерение силы света. В этом случае пользуются фотометрами, измеряющими яркость света либо оптическим, либо химическим путем. В основе многочисленных конструкций оптических фотометров лежит также принцип визуального определения яркости изображения, но с той разницей, что здесь, во-первых, исключается действие оптически наиболее ярких лучей, не имеющих равноценной актинической действенности, а во-вторых, производится сопоставление со стандартным световым клином, яркость которого выражается заранее промеренными величинами. Недостатком почти всех конструкций оптических фотометров является то, что здесь изменяющаяся чувствительность глаза в отношении слабо освещенного изображения может привести к большим ошибкам.

В основе химического фотометра лежит способность светочувствительной бумаги чернеть под влиянием света, без проявления. При этом, в зависимости от продолжительности освещения, бумага принимает различные оттенки серого цвета. Производя сравнение потемневшей полоски с неизменяющимся эталоном, на котором нанесены градации серых тонов, получают определенные числовые значения, выражающие продолжительность требуемой при съемке экспозиции. Время, требуемое для потемнения бумаги до определенного тона, при соответствующем перерасчете и составит необходимую продолжительность экспозиции. Существенным недостатком химических фотометров является неодинаковая чувствительность бумаги в различных климатических условиях, а кроме того, при незначительной интенсивности освещения, потемнение бумаги может и вовсе не произойти. Таким образом этот прибор также не исключает возможности ошибочных суждений о продолжительности экспозиции.

Наконец, третий метод определения экспозиции заключается в механическом вычислении ее продолжительности по таблицам, в которых заранее выведены средние коэфициенты по отдельным экспозиционным факторам. В экспозиционных таблицах почти всех видов обычно приняты во внимание основные факторы, влияющие на яркость изображения, то есть сила света, состояние неба, специфика сюжета, диафрагма, светочувствительность негативного материала и т. д. Эти факторы, выраженные большей частью условными величинами, при вычислении сопоставляют и путем несложных арифметических действий приводят к единому значению, выражающему продолжительность экспозиции в долях секунды. В некоторых таблицах принята система графического нахождения продолжительности экспозиции, причем факторы освещения выражены в виде кривых. В принципе сущность метода определения в экспозиции при такой форме таблиц не изменяется. К числу недостатков табличного метода обычно относят то, что, пользуясь ими, яркость света приходится определять не непосредственно, а по заранее высчитанным средним величинам, то есть стандартным данным. Однако принимая во внимание, что таблицы такого рода создаются на основе громадного числа экспериментальных съемок, можно все же сказать, что в подавляющем большинстве их показания являются правильными и лишь в необычных условиях съемки возможны существенные отклонения.

Из многочисленных видов экспозиционных таблиц, выпущенных за границей не для рекламных целей, следует отметить таблицы д-ра И. Р э д э н а, которые считаются сейчас наиболее точными. Эти таблицы, имеющиеся и в русском издании (Гизлегпром, 1932 г.), вполне удовлетворяют требованиям, предъявляемым к

Вверху: Проверка гондолы перед полетом стратостата „СССР". Союзкинохроника. Оператор Б. Игнатович.
Внизу: Кара-Кумский пробег. Союзкинохроника Операторы Р. Кармен и Э. Тиссэ. Ассистент Гоморов-

вспомогательному средству для определения экспозиции в обычных световых условиях, и имеют ряд преимуществ перед приборами типа оптических и химических фотометров. Единственное условие, которое должно быть соблюдено при работе с таблицами Рэдэна, — это правильный выбор коэфициента, условно выражающего экспозиционные факторы для каждого отдельного случая. Весь же дальнейший путь вычисления чрезвычайно прост и не требует никакого особого опыта или знаний. При соблюдении этого условия таблицы Рэдэна действительно дают весьма точные результаты, неоднократно проверенные нами на практике. Однако при всей кажущейся простоте табличного метода, именно это последнее условие и является наиболее трудно выполнимым. Действительно, если мы рассмотрим таблицы Рэдэна, то увидим, что коэфициенты продолжительности экспозиции вычислены отдельно для различных географических широт. Иначе говоря, сила непосредственного солнечного освещения во всех случаях стоит в зависимости от определенного градуса широты, времени дня и времени года. Кроме того громадную роль играют чисто климатические условия, выявление которых на месте обычно бывает весьма затруднительным. Таким образом, выбор коэфициентов по таблицам Рэдэна неизменно связан с определением специфических условий окружающей среды, то есть облачности, влажности атмосферы, цвета неба, силы отражения, почвы, фактурных особенностей окружающей обстановки и т. д. Вот это-то определение условий натурной съемки, от которых зависит и соответствующий выбор коэфициентов по таблицам, требует от оператора большого опыта и, при отсутствии такового, приводит к экспозиционным ошибкам, сущность которых многие операторы склонны усматривать в системе построения самих таблиц.

Трудность установления условий съемки на натуре при пользовании таблицами, как видно из вышесказанного, заключается прежде всего в том, что всякая оценка местного окружения неизбежно носит субъективный характер, так как никаких точных показателей, позволяющих квалифицировать состояние натурного освещения, операторская техника пока еще не знает. Определение цвета неба, облачности, специфики ландшафта или других моментов всецело зависит от навыка оператора и тех ассоциаций, которые у него возникают в связи с опытом предыдущих съемок в подобных же условиях. Отсюда рождается и кажущееся несоответствие между указаниями экспозиционных таблиц и действительной продолжительностью экспозиции, требуемой для данной съемки. В результате многие операторы совершенно отказываются от пользования вспомогательными средствами в определении экспозиции, целиком переходя на метод визуальной установки диафрагмы. Однако с переходом в необычную съемочную обстановку, как, например, горная или морская натура, даже этот элементарный опыт визуальной наводки, приобретенный на натурных съемках другого рода, совершенно утрачивается, и работу вновь приходится вести в рамках кустарного экспериментирования.

Но действительно ли нет никакой возможности установить какие-либо объективные показатели, по которым с удовлетворительной точностью могли быть определены натурные условия в связи с принятыми коэфициентами экспозиционных таблиц?

Мы полагаем, что такая возможность все же имеется и лишь отсутствие специальных работ по исследованию натурного освещения с точки зрения требований операторской техники составляет причину многочисленных кустарных проб и экспериментов каждого оператора на новом месте съемки.

В доказательство именно такого положения вещей обратимся к некоторым вопросам из других областей, имеющим непосредственное отношение к проблемам натурного освещения при киносъемках.

2

Ряд обсерваторий, метеорологических станций и краеведческих организаций изо дня в день в различных точках Советского союза производит наблюдения над изменениями погоды, выявляя и изучая связанные с этими изменениями атмосферные явления. В Государственном астрономическим институте и крупнейших обсерваториях СССР несомненно накоплен богатейший статистический материал, характеризующий состояние погоды и ясности неба в летние месяцы по отдельным местностям. Этот материал дает возможность весьма разносторонне судить о пригодности того или иного места для киносъемок. Мы приведем здесь для примера хотя бы одну из

тех анкет, которые ежедневно заполняются многими наблюдателями-любителями по заданию метеорологических станций.

АНКЕТА

(Элементарная запись метеорологических наблюдений)

1. Сведения о состоянии неба. Было ли весь день безоблачное небо. Если нет, то в котором часу появились облака. Характер облачности. Когда разошлись облака.

2. С какой стороны нашла облачность (север, запад и т. д.).

3. Цвет неба (белесоватое, голубое, синее).

4. Шел ли дождь. Когда начался и когда кончился.

5. Был ли утром туман. Характер тумана. Когда туман рассеялся.

6. Был ли сильный ветер. С какой стороны он дул.

7. Какова была ночь — ясная, пасмурная, туманная, дождливая и т. д.

8. Температура утром, в полдень и вечером.

Такого рода записи в самой примитивной форме производятся по заданиям и метеорологических станций и других научных учреждений отдельными наблюдателями повседневно. Там же, где имеются оборудованные станции или обсерватории, производятся наблюдения и записи несколько иного вида, в совершенно точной терминологии и числовом выражении. Там мы найдем и актинометрические наблюдения, имеющие громадное значение для целей киносъемки.

Подробное ознакомление с материалами метеорологических станций и обсерваторий на местах покажет нам, какие точные и проверенные сведения имеются там в области измерения интенсивности непосредственного и рассеянного солнечного света в различные периоды, какие ценные указания можно получить о специфических условиях освещения, зависящих от атмосферных изменений. Эти записи, методически обработанные и приведенные к стройной системе, представляющие собой опыт многолетнего изучения атмосферных условий в данном месте, до сих пор еще не используются кинематографистами, предпочитающими обходиться своими кустарными и далеко не безупречными средствами в определении пригодности места для съемки. В результате мы имеем нередко громадные простои экспедиций, выехавших для съемки в места, по условиям погоды для этого совершенно непригодные, или же серые, недоброкачественные негативы, снятые «на-глазок», без учета климатических и других местных особенностей, без предварительного экспозиционного расчета. И, наконец, не прибегнув к помощи этих ценнейших материалов, мы никогда не сможем создать точной и объективной терминологии, дающей возможность правильно выбрать коэфициенты экспозиционных факторов по таблицам, в зависимости от правильной квалификации световых условий съемки.

Использование указанных материалов в интересах техники фотографирования в отдельных случаях несомненно имело место. Так например, в некоторых сборниках по прикладной фотографии, в особенности в тех статьях, которые касаются вопросов астрономической фотосъемки или съемки в необычайных световых условиях, встречаются указания на зависимость продолжительности экспозиции от ряда факторов, обыкновенно при съемках не учитываемых. В отдельных статьях отмечаются особенности фотографирования под тропиками, где предметы, освещенные рассеянным светом, должны быть сняты с более продолжительной экспозицией, нежели в наших широтах, что объясняется незначительным светорассеянием в тропической атмосфере. Кроме того, подобное же явление наблюдается и в отношении вертикально расположенных предметов, освещаемых непосредственным солнечным светом, которые отражают в тропиках от высоко стоящего солнца меньше света, чем под другими широтами, при низком солнцестоянии. Указаний такого рода в различных статьях и заметках можно найти значительное количество, но все они за исключением двух-трех специальных работ носят общий характер, без ссылки на определенное место съемки. Ряд наблюдений такого же характера имеется и в отношении фотографирования под северными широтами, однако ни одной фундаментальной работы, систематизирующей весь этот опыт под углом зрения специфики операторской техники, в кинотехнической литературе пока еще нет... Между тем значение такой работы для советского кинопроизводства станет вполне очевидным, если мы подойдем вплотную к вопросу рационализации экспедиционных выездов по съемкам художественных фильм.

Почти все съемочные группы, отправляющиеся на поиски летн й натуры, так или иначе останавливаются на нескольких излюбленных районах, расположенных по Черноморскому побережью. Из года в год в этих местах работают экспедиции Ленинградской, Московской и Киевской кинофабрик. Из года в год операторы вновь производят пробные съемки, никак не учитывая опыт работы экспедиций предшествующих лет, и нередко повторяют те же ошибки, что и их предшественники. Никакой связи между одновременно работающими в соседних районах экспедициями обычно не бывает. Организованных базовых точек, где бы оператор имел оборудованную лабораторию, также не имеется. И с точки зрения световых условий все эти места остаются «белым пятном», несмотря на индивидуальный опыт каждого из снимавших на юге операторов. Руководящих теоретических указаний по условиям съемки в этих местах естественно никаких быть не может, поскольку не было конкретных исследований свето-климатических особенностей.

В силу этих причин и режиссеры и операторы продолжают по сей день выбирать натуру совершенно произвольно, учитывая лишь один основной показатель — живописность местности и ее колорит. Все другие факторы, имеющие громадное техническое значение, обычно совершенно упускаются из виду. Между тем организация экспедиционной работы приняла бы совершенно иной характер, если связать этот вопрос с постановкой работы по исследованию свето-климатических условий. Мы полагаем, что необходимость в постановке подобной работы становится тем очевиднее, что вместе с ее осуществлением разрешится и основная проблема — установление специфических условий освещения, в зависимости от которых производится определение экспозиционных факторов.

С нашей точки зрения разработка этой темы должна вестись по следующим направлениям:

1. Следует избрать ряд точек на юге, скажем на Черноморском побережье, наиболее выгодных в смысле выполнения режиссерских требований и возможности организации съемок. Подобные «базовые» точки избираются также на севере, для съемки северной натуры. При выборе этих точек должен быть учтен местный колорит, наличие живописных мест — лесов, озер и т. д.

2. В этих «базовых» точках проводится соответствующая исследовательская работа по четырем заданиям:

а) определение наиболее выгодного периода съемочной работы с точки зрения состояния погоды,

б) определение специфических для данного места световых условий,

в) выявление тех сортов кинопленки, на которых следует работать в данной местности,

г) разработка точных показателей, по которым должны избираться коэфициенты экспозиционных таблиц для этой точки. Иначе говоря — введение специальных поправок к принятым за основу экспозиционным таблицам.

3. В этих же местах должны быть проведены экспериментальные съемки по разнородным объектам для проверки эмпирическим путем принятых за основу вспомогательных средств в определении экспозиции.

Разработка этих данных в пределах нескольких избранных «базовых» точек должна, по нашему мнению, служить работой первой очереди, еще не охватывающей целиком всей темы, задачи которой несколько шире. Если выполнение первой части работы уже даст возможность нашим экспедициям в ближайшее время уверенно снимать хотя бы в нескольких избранных местах на севере и юге, то дальнейшее проведение исследовательских работ значительно расширит эти границы. Подобрав большое число мест, разнородных по своим природным и другим данным, изучив их с точки зрения световых условий и возможности организации экспедиционной работы, можно будет приступить к составлению специального фотографического атласа, который бы содержал все основные сведения, необходимые оператору при выборе натуры в данном районе и определении особенностей освещения. Вместе с тем в этом атласе должны быть даны образцовые пробы по съемкам различных объектов в определенное время, с точной записью технических условий. При правильной методической обработке таких образцов они смогут оказаться весьма полезными в качестве иллюстративного материала для ориентировки оператора.

Таковы некоторые общие наметки, дающие представление об основных установках работы в целом. Изложенные выше схематические соображения отнюдь не должны считаться исчерпывающими. Размеры крат-

кой статьи не позволяют детально рассматривать формы проведения работы по отдельным направлениям. Мы полагаем, что конкретизация заданий может быть произведена лишь путем привлечения широкого коллектива кинооператоров, без участия которых осуществление данной темы, конечно, невозможно.

Не исключена возможность, что некоторые творческие работники кинопроизводства усмотрят в этом предложении попытку ограничить выбор натуры для экспедиционной съемки определенными, заранее установленными точками. На первый взгляд такое возражение, быть может, и имеет некоторые основания. Однако если мы учтем опыт экспедиционной работы последних лет по художественной кинематографии (а здесь речь идет главным образом о съемке натуры для художественных фильм), то убедимся в том, что гораздо дешевле и легче при благоприятных световых условиях произвести простейшие декорирующие пристройки на натуре, нежели снимать в условиях, неблагоприятных по свету, но во всех деталях подходящих по декоративному признаку. В частности, имея налицо основные элементы широкой перспективы пейзажа, гористую местность или лес, никаких затруднений не представляет произвести примитивнейшую декоративную пристройку, соответствующую композиционным требованиям, вместо того чтобы тратить время, энергию и средства на поиски натуры, подходящей во всех мельчайших деталях, но не всегда доступной по своему расположению и световым условиям. Такой метод выбора натуры лишь по общим признакам, с последующим декорированием ее, уже давно получил признание в американской кинематографии и, судя по нашему личному опыту, оправдывает себя и в нашей работе.

Естественно, что вышесказанное относится только к вопросам съемки натуры для художественных фильм, а не вообще к экспедиционной работе, где подбор места для съемки во многих случаях обусловливается совершенно иными требованиями и не допускает произвольного декорирования избранного пейзажа.

В заключение следует отметить, что попытки создания специального атласа для целей фото- и киносъемки уже имелись в практике работы советской кинематографии. В 1932 году оператор кая лаборатория Научно-исследовательского кино-фотоинститута разрабатывала подобную тему, имевшую своей задачей установление стандарта плотности негатива при съемках в различных световых условиях и составление «свето-климатического атласа». Эта работа в силу ряда причин не была закончена, но некоторые основные положения, выведенные на базе подобранных материалов, изложены А. Симфоровой в ее книге «Общее исследование натурного освещения». Не вдаваясь в рассмотрение методики проделанной работы, мы считаем, что продолжение ее, быть может, с несколько видоизмененными установками, безусловно необходимо, так как практическая ценность такой работы для операторов-производственников не подлежит сомнению.

Виктор Толлинс

советские картины в Соединенных Штатах[1]

статья II.

1

Советская кинопродукция не играет значительной роли в общей системе кинопроката в Соединенных штатах. Тем не менее советские картины занимают на американском кинорынке совершенно исключительное место. В первую очередь это нужно объяснить самим содержанием советских картин, трактовкой сюжетов и методом работы с материалом. Если германская, французская, итальянская и английская продукция, ввозимая в Соединенные штаты, является не чем иным, как повторением картин, производимых в Голливуде, советские картины не только не повторяют тематики американских картин, но ставят новые проблемы и по-новому разрешают целый ряд задач, которые боятся затрагивать и Голливуд и его европейские подражатели.

Работы таких мастеров, как Эйзенштейн, Довженко и др., в свое время, в период распространения немого кино, закрепили за советской фильмой первое положение и заставили лучших мастеров Америки изучать нашу продукцию.

Выпуск каждой новой советской фильмы в Соединенных штатах является событием большого художественного значения и ей уделяется чрезвычайно много внимания на страницах периодической — специальной и общей—прессы.

Это особенно бросается в глаза, если сравнить прием, оказываемый советским фильмам прессой, с тем незначительным вниманием, которое она проявляет по отношению к фильмам германского и французского производства. Значительная часть этих фильм не получает совсем никаких оценок и проходит на экранах совершенно незамеченной критикой.

Более того, целый ряд советских картин, которые не демонстрируются широко в американских театрах, все же имеет свою прессу на основе московских премьер. Даже в настоящее время, когда немой фильме не уделяется никакого внимания, советские немые фильмы разбираются и обсуждаются. Примером могут служить картины «26 комиссаров», «Простой случай» и некоторые другие.

Просмотр советских фильм в Америке производится не только для «платонического» ознакомления с работами советских мастеров, но и для самого иногда примитивного подражания этим картинам.

Так например, через шесть-семь месяцев после появления на американских экранах картины «Путевка в жизнь» в Голливуде была выпущена своя «Путевка», после картины «Дела и люди» свои «Дела и люди». Ряд других советских фильм явился поводом вульгарного подражания им в Голливуде.

Советские немые картины занимали значительное место в мировой кинематографии и заставили консервативнейших американских кинодельцов признать, что советские фильмы н е у с т у п а ю т голливудским. Признать «первое место» за советскими картинами американцам мешала национальная гордость.

С выпуском на американский кинопрокатный рынок наших звуковых картин авторитет советского кино несколько пошатнулся, хотя нужно оговориться, что «Путевка в жизнь» была встречена в Америке с не меньшим почетом, чем лучшие образцы немой фильмы.

Отзывы американской прессы и устные высказывания ряда виднейших знатоков кинематографии о советских фильмах представляют для нас бесспорно огромный интерес.

В дальнейшем изложении мы постараемся суммировать высказывания по некоторым появившимся за последние два года в Америке советским фильмам.

Начнем с картины «Путевка в жизнь».

---

[1] Продолжение. См. № 10 «Советского кино».

2

Было бы неправильным приписать успех картины «Путевка в жизнь» на американском рынке исключительным художественным качествам и режиссерской работе. Этому успеху предшествовало несколько привходящих причин, основной из которых является самая тема картины, оказавшаяся неожиданно близкой американскому зрителю.

К концу 1931 и в начале 1932 года американская общественность в результате затянувшегося кризиса принуждена была встретиться с ростом беспризорности в САСШ в столь значительных масштабах, что это заставило встревожиться даже уравновешенных американцев и приняться за поиски всевозможных методов борьбы с этим угрожающим явлением.

Целый ряд американских педагогов и профессоров шел смотреть «Путевку» именно для ознакомления с колоссальным опытом СССР в перевоспитании беспризорных. Виднейшие публицисты отмечали в своих рецензиях прежде всего умело и правильно поставленную проблему воспитания беспризорных детей.

В таких журналах, как «Нью републик», кроме критического разбора самой картины обсуждалась и сопоставлялась беспризорность в СССР и Соединенных штатах, проводились параллели и сравнивались системы воспитания.

В течение последних десяти лет, предшествующих выпуску картины, вокруг советских беспризорных было создано множество мрачных легенд и «романтических» историй. Естественно, что выпуск картины о пресловутых «диких детях» был такой сенсацией, с которой не могла равняться самая лучшая в мире коммерческая реклама. Очереди в кассы кинотеатров, демонстрирующих «Путевку», выстраивались задолго до начала сеанса. В Америке это является лучшим показателем интереса американского зрителя уже к самой теме картины. Однако справедливость требует отметить, что в американской критической прессе почти ничего не было сказано о режиссерской работе, зато чрезвычайно много внимания уделялось работе актеров, в особенности самих беспризорных.

Имена Баталова, Мустафы буквально не сходили со столбцов газет и журналов. Самый факт, что в этой картине играли настоящие беспризорные, был не только лучшей рекламой для картины, но и доказательством того, что «дикие мальчики» с помощью советских методов воспитания превращаются не только в хороших рабочих, но и в способных киноактеров.

Американские обозреватели, отмечая успех «Путевки», в то же время указывали, как умело и правильно поставлен в фильме вопрос об агитации за СССР. Они писали:

> «Вопреки сбычной русской манере уверять словами или сухими схематическими построениями о достоинствах советской власти, в этой картине путем простого рассказа о «диких детях», полного любви к этим детям, авторы фильмы агитируют за Советский союз, так как подобная система воспитания стала возможной в условиях советской власти».

Эти слова напечатаны провинциальной газетой, меньше всего могущей быть заподозренной в особых симпатиях к Стране советов и ее правительству. Об этом же говорил и заслуженный профессор — педагог Джон Дуз, который, кстати сказать, выступал с вступительным словом к демонстрации «Путевки».

Проглядывая американские отзывы о «Путевке», приходишь к выводу, что картина не получила почти ни одной отрицательной рецензии. Вспоминается, правда, отзыв нью-йоркской «Дейли ньюс», которая, отдавая должное актерской игре, упирала главным образом на то, что «Путевка» является обычной пропагандой коммунистических идей. Тем не менее критик оценил картину «тремя звездочками», в то время как высшей его отметкой являются «четыре звездочки».

Нужно отметить также, что «Путевка» была совершенно запрещена во всех Южных штатах, то есть там, где и поныне процветает рабовладение.

Повсеместен ли был успех «Путевки»? Этот вопрос является совершенно уместным, так как и в Соединенных штатах, правда по совершенно другим причинам, имеет место то же явление, что и в СССР, то есть мнение критики не всегда совпадает с мнением зрителя. Даже в самом Нью-Йорке, после шумного успеха на первом экране, картина, перейдя в театры второэкранные, прошла с резко пониженными сборами. По коммерческим результатам прокат «Путевки» в Америке соответствует прокату лучших советских немых картин,

но, однако, значительно ниже поступлений по прокату «Броненосца Потемкина».

Если бы «Путевка» была выпущена хотя бы частично на английском языке (конечно не на таком, который мы слышали в картине «Томми» или «Дела и люди»), то успех ее и художественный и материальный был бы во много раз больше.

Проблема языка становится сейчас для кинематографии вообще, а для советской в особенности — проблемой огромной важности. Мы имеем в виду не только коммерческий эффект. Доведение до миллионных масс трудящихся всего мира идей, которыми живет Советский союз, ознакомление их с жизнью Советского союза — все это стоит в теснейшей связи с проблемой языка в советской звуковой фильме.

Впечатывание надписей (с переводом диалога) в самый кадр — это, конечно, линия наименьшего сопротивления.

3

Нам нет нужды останавливаться на всех картинах советского производства, вышедших в прокат в САСШ, и мы рассмотрим лишь те из них, которые показательны в отрицательном или положительном отношении.

Нужно указать, что все картины, в которых преобладали элементы вульгарной, примитивной агитки, не имели ни художественного, ни коммерческого успеха. Зритель, даже благожелательно настроенный к Советскому союзу, оставался холодным и не воспринимал картину.

Картины, упрощенно и схематично изображающие сегодняшнюю действительность Советского союза, и особенно заграницы, были самыми злейшими врагами советской кинематографии. Образцами подобного рода никчемных и вредных картин являются «Горизонт», «Просперити» и «Слава мира». На этих картинах еще следует особенно остановиться потому, что зарубежная тематика будет в дальнейшем еще больше интересовать советскую кинематографию и здесь ошибки постановщиков особенно нежелательны, так как они снижают воздействие политически правильной и ценной фильмы.

Начнем обзор с картины «Горизонт», вышедшей в Нью-Йорке первым экраном в мае 1933 года.

Основной трудностью при создании всякого художественного произведения является выбор типических явлений действительности и художественная трактовка этого типического художником. Фильмы «Горизонт», «Просперити» и «Слава мира» показывают беспомощность авторов в разрешении этой задачи.

Авторам этих фильм вероятно будет интересно узнать, как вела себя аудитория и не просто аудитория, а рабочая аудитория, весьма благожелательно настроенная к Советскому союзу, во время демонстрации этих фильм в Америке. Часть зрителей выходила, не досидев до конца картины. В зале непрерывно слышался шопот, чувствовалось смущение аудитории. При демонстрации «Горизонта» всеобщим смехом были встречены следующие эпизоды: разговор хозяина кишечной фабрики с раввином, разговор Горизонта с полицейским сержантом, приход сыщиков на фабрику для ареста рабочих и ряд других.

Авторы указанных фильм не справились с своей задачей. Они не нашли нужных красок и не сумели отыскать самое характерное и типичное для показа капиталистического государства.

Правильно, конечно, что в капиталистическом государстве капиталист в погоне за наживой будет пользоваться всевозможными трюками для увеличения своего капитала. Правдоподобным является факт, показанный в картине «Горизонт», — прием на фабрику рабочих по рекомендации раввина, причем раввин и фабрикант делят между собою прибыли от частого увольнения рабочих. Но разве это является наиболее характерным для капиталистического мира?

> «Возможно и даже наверное у нас проделывают такие вещи, — говорит один из критиков,— но никогда, даже в беседе со своим другом, дельцы этого рода не будут так циничны, как цинични герои картины «Горизонт». Разговор идет о сцене на кишечной фабрике».

Сущность капиталистической морали заключается в том, чтобы скрыть методы и цели своей работы под маской красивых слов и фальшивых идей.

> «Сущность вскрытия этих методов работы, — сказал один из виднейших критиков, жестоко раскритиковавший картину, — заключается не в циничном показе, а в показе результативности этих методов и целей. Для доказательства того, что раввин и

хозяин этой фабрики негодяи, совсем не нужно было заставлять их говорить самих, что они негодяи. В данном случае действие подобной сцены обратное. Зритель не верит ей и начинает скептически относиться к фильме в целом».

На мелких фактах и фактиках нельзя показать гнилость капиталистической системы если не учесть всего принципиального значения этих фактов. Лучшие образцы революционной и отчасти классической литературы показывают, что настоящие, подлинные художники слова умели правильно находить и глубоко освещать язвы и всю разлагающуюся систему царизма, но не через выдергивание мелких фактиков, а путем умелого отбора типичного, обобщающего, хотя бы в основу и легли факты на первый взгляд небольшого значения. Весь этот опыт почему-то отброшен киноавторами, работавшими в течение последнего времени над показом зарубежной жизни, и в результате мы имеем вульгаризацию, упрощенчество и весьма плачевные художественные результаты в целом.

Читатель не нуждается в пересказе содержания картины «Горизонт». Суровая и совершенно справедливая оценка, которую нашла эта картина в советской критике, была абсолютно правильна и, как это ни странно на первый взгляд, она в очень многом совпадала с критикой «Горизонта» за рубежом. В фильме имеется кроме того целый ряд мелких, но существенных ошибок по линии недостаточно серьезного изучения материалов той страны, которую показывают авторы. Для примера можно указать ошибку, допущенную художником и режиссером в декорации Нью-Йорка. Если бы режиссер и художник поинтересовались несколько более местом действия, то им не пришлось бы выписывать в реквизит такое невероятное количество стираного белья, которое, по мнению авторов, дает характеристику нью-йоркского Ист Сайда. Им не пришлось бы вешать это белье между нью-йоркскими небоскребами. Если бы режиссер поглядел хотя бы на фотографии американских полицейских, ему не пришлось бы нашивать галуны на брюки американского сержанта; если бы он — режиссер — только спросил одного из американцев, проживающих в Москве, едят ли в Америке в служебных помещениях в рабочее время, ему не пришлось бы заставлять актера есть яблоки во время работы.

Нужно быть чрезвычайно наивным для того, чтобы только-что завербованного в «стачколомы» рабочего приглашать в «святая святых» подобной организации штрейкбрехеров. Я не хочу говорить уже о таких деталях, как уборка конторского помещения, которая производится в картине утром, перед началом занятий, в то время как в Америке эта уборка производится только ночью и оканчивается задолго до наступления рабочего дня.

Количество подобной развесистой клюквы можно было бы увеличить во много раз, но для этого нет необходимости. Приведенного выше вполне достаточно. В результате всех этих ошибок у зрителя остается чувство досады и презрительной жалости к беспомощности постановщиков.

На что единодушно указывает американская критика, отмечая полную неудовлетворительность «Горизонта» в целом? На полное отсутствие живых образов, на схематичность и примитив в их художественной трактовке и как результат — на полную неубедительность и фальшивость картины в целом.

Картина «Просперити», так же как и «Слава мира», не увидела экрана в САСШ. Интересно отметить тот факт, что даже рабочие организации отказались показывать эти картины в клубах для рабочих, «не желая компрометировать советскую кинематографию в частности и СССР в целом».

Вот что было отмечено на предварительном просмотре «Просперити» со стороны рабочей критики:

> «Автор не имеет никакого представления об Америке и представляет себе рабочее движение Америки по образцу германского рабочего движения» (Гарри Аллан Потамкин).

Иронически были встречены аудиторией следующие эпизоды из фильмы «Просперити»: отсутствие у пожарных свободных машин для тушения пожара в рабочих складах. Отказ в аптеках приготовить лекарство; радиоприемники; кабинет миллионера и ряд других мест. Так же, как и в «Горизонте», даже пожалуй в большей степени, таких, мягко выражаясь, «мелочей» в «Просперити» можно было бы обнаружить до сотни. Они превращают картину в сцепление грубейших извращений, обесценивающих картину.

Сценарий «Просперити»—странная смесь романа Синклера, газетных заметок и де-

тективных рассказов, «обработанных» автором.

Один из руководителей фирмы «Бр. Уорнер» на просмотре «Просперити» спросил:

> «Зачем производят такие картины? Коммерчески они невыгодны, а в других целях они не имеют никакой цены, так как американский зритель им не поверит, а советского зрителя они введут в заблуждение».

Кстати нужно сказать, что в американской специальной прессе появились критические статьи о фильме «Просперити» еще до прибытия в САСШ. Так, еженедельная киногазета «Варайти» писала:

> «Жалкая пародия на Америку и полная беспомощность автора. Наивность авторов поразительна». «Они воображают, что миллионер должен иметь рабочий кабинет минимум в акр величиной и т. д.».

Нет нужды останавливаться на критических статьях и высказываниях о таких картинах, как «Тихий Дон», «Томми», «Одна», «Земля жаждет» и др. Эти картины не имели ни художественного, ни коммерческого успеха и отмечены в рецензиях как серые и бесцветные. Можно только указать на один любопытный факт: картитина «Одна» демонстрировалась несколько раз, но не для широкой аудитории, а для узкого круга музыкантов, приходивших слушать музыку Шостаковича.

4

Особое место занимают картины: «Дела и люди», «Встречный» и «Златые горы». В картине «Златые горы», впрочем, как и в большинстве советских картин, темпы развития действия, медленность речи и растянутость фабулы оказались неприемлемыми для американского зрителя.

По поводу картины «Златые горы» было высказано следующее суждение: «Картину сделали для того, чтобы показать, как один рабочий хотел заработать лошадь, а заработал часы». Это показывает, что режиссер не сумел донести до зрителя основную идею. В этой картине единодушно была отмечена прекрасная игра Пославского и Тенина. Первая часть картины вызывала одобрение зрителя.

Картина «Дела и люди» заинтересовала американцев новым фоном действия (советская стройка), и в прессе была отмечена наметившаяся в этой фильме тенденция перехода к изображанию живых людей вместо людей-схем.

Совершенно особняком среди остальных фильм стоит картина «Встречный».

Большинством американцев картина не была понята. Произошло это по следующим причинам: в основу «Встречного» положена идея «труд — это дело чести, дело славы, доблести и геройства». В условиях капиталистических, совершенно естественно, эта идея не могла быть понята так, как она воспринимается в Советском союзе.

Американский зритель оценивал фильму с своей точки зрения, с точки зрения тех бытовых условий и условий труда, в которых он находится.

Прекрасный эпизод с подарком кота старику Бабченко некоторыми критиками трактовался как «жертвенность». После картины «Дела и люди», где ударники премируются сапогами, радиоприемниками, статуэтками и проч., этот подарок понимался, как действительная премия, полученная Бабченко за его ударную работу.

Зрители спрашивали: не является ли подношение кота такому старому мастеру за его «жертвенный труд» простой насмешкой?

Один из представителей большой влиятельной газеты в Нью-Йорке спрашивал, как могло получиться, что Бабченко было вручено «знамя позора» за то, что он не справился с работой по причинам, которые были вне его контроля и понимания? Бабченко не мог быть ответственным за неправильность переданных ему расчетов цилиндра и за то, что фундамент станка, на котором он работал, просел. Речь Пославского, благодаря своей длине, до зрителя никак не доходила. Зритель скучал. Зато прекрасно была принята музыка Шостаковича.

5

Отдельно приходится остановиться на выпущенной в июле этого года картине «Жить». Эта картина так же, как и «Горизонт», была встречена в штыки. Так же, как и «Горизонт», картина не получила благоприятных отзывов в прессе. Но в данном случае мотивировка была совершенно иной.

Картина «Жить», в оценке американской критики, являлась попыткой перенести Голливуд на советскую почву. Американцы отмечали, что материал фильмы легко умещается в двух, максимум трех частях.

Подчеркивалась убогость идейного содержания картины. Американские критики привыкли относиться к советским картинам с гораздо более высокими требованиями, чем к собственной или европейской продукции. Они всегда готовы упрекнуть советские картины в «коммунистической пропаганде», но они обрушиваются с особой силой на всякие попытки подражения американскому кино. Отрицательные рецензии на картину «Жить» были даны и крайней радикальной и крайней правой прессой.

В рецензиях о картине выражалось недоумение рецензентов, каким образом подобная картина могла быть выпущена в Советском союзе.

Можно было ожидать, что «Жить» будет иметь успех у так называемой публики с Бродвея. Однако и эти ожидания не оправдались.

Неудовлетворительное техническое качество большинства советских звуковых картин сильно повредило престижу, который завоевала немая советская наша кинематография. Ни успех «Путевки», ни художественный успех «Встречного» не могли уничтожить недоверия американского зрителя, которое возникло в результате выпуска ряда технически слабых картин.

Представители фирмы «ВКО» и «Бр. Уорнер» с недоумением спрашивали наших представителей, что произошло с советской кинематографией вообще, как можно объяснить то резкое ухудшение качества, которое имеется в целом ряде выпущенных в прокат картин? Некоторые критики не раз заявляли, что «русские» не справились со звуковым кино.

Советские киноработники должны учитывать, что зарубежный зритель, привыкший находить в советских картинах глубокое идейное содержание, не желает мириться ни в коей мере с упрощенчеством и схематизмом, которые встречаем мы в картинах, подобных «Просперити». «Горизонту», «Жить» и др.

Нужно помнить, что неудача французской или немецкой фильмы рассматривается как неудача того или иного режиссера, неудача же советской ленты рассматривается как неудача советской кинематографии в целом.

Если суммировать американские рецензии о советских картинах, выпущенных в Америке за последние два года, то в них, в основном, отмечаются следующие дефекты художественного и производственно-технического порядка:

1. Излишний метраж картины. Принятым на практике стандартом нужно считать метраж в 2 500 метров. Эта длина обусловлена общим временем демонстрирования, поскольку киносеанс в Америке включает кроме основной картины хронику, комедию — мультипликационную или игровую, видовую и рекламный материал о следующих картинах.

2. Необычайную медленность в развертывании действия. Как правило, в американских картинах уже к концу первой или в крайнем случае в половине второй части картины все основные характеристики действующих лиц, времени и места действия заканчиваются. В советских картинах они затягиваются до конца третьей, а иногда и четвертой части.

Если мы вспомним произведения классических авторов-драматургов, то обнаружим, что в основном характеристики действующих лиц и завязка интриги, как правило, заканчиваются в первом действии. Нарушение этого закона убивает интерес к пьесе или картине.

3. Отмечается также, что советские кинематографисты стремятся к введению в фильму колоссального количества побочных тем. В результате страдает картина в целом. Сюжет расплывается и картина теряет драматургическую законченность.

4. Отрицательное свойство наших звуковых картин — большое количество диалогов и длинных речей. Практика американского кино давно показала, что избыток диалога утомляет зрителя, и в последних своих работах американские мастера пользуются диалогом лишь в очень ограниченных количествах, примерно, не свыше 200 реплик, из которых каждая содержит в среднем 5—6 слов.

Нужно отметить стремления советских кинематографистов растягивать отдельные эпизоды и сцены в картине, увлечение обыгрыванием деталей в ущерб основному творческому замыслу. Американцы тратят на эпизод в среднем 30 метров пленки, советские режиссеры в аналогичных ситуациях расходуют не меньше 100 метров.

5. В советских звуковых картинах наблюдается стремление растянуть сцену ради окончания длинной музыкальной фразы или повторения мотива, вместо того чтобы музыку подчинить общему ритму фильмы.

6. В советских фильмах налицо чрезвычайная замедленность движения и речи, причем эта замедленность не компенсируется ни сменою планов, ни чем другим.

В результате это пренебрежение основным законом кинематографии («кино — это дв жение») отяжеляет картину, делает ее театральной.

7. Еще одним недостатком нашего кинопроизводства нужно признать отсутствие постоянных актерских кадров.

В американских картинах последнего периода наравне с ведущим актером или актрисой имеется хорошо вытренированный и сыгравшийся актерский коллектив. В советских картинах наблюдается большой разнобой в актерской игре. Актеры разных школ неизбежно нарушают ансамбль, а если еще добавить так называемый типаж, то в картине получается пестрое и неровное актерское исполнение.

Для того чтобы закончить обзор всей той критики и частного обмена мнений, который имел место за последние два года, остается только добавить, что у американского зрителя имеется большой интерес не только к нашим стройкам, но и к тем колоссальным процессам переработки человеческой психологии, которые происходят в нашей стране.

Один из виднейших американских театральных критиков сделал такое замечание:

> «В советской кинематографии стройка и машины довлеют над человеком. Человек для машины, а не машина для человека».

В этом заявлении есть доля истины. Часто обыгрывание машины и показ вещей делаются более внимательно и любовно, чем показ тех, кто делает эти машины или работает на них.

Обзор, предложенный здесь читателю, не является вполне исчерпывающим, но в основном он намечает наиболее характерное из того, что было сказано или написано о советских картинах в Америке за последние два года.

Автопробег „Москва — Кара-Кум — Москва", встреча с проводниками. Кадр из Союзкинохроники. Операторы Э. Тисса и Р. Кармен, Ас. Гоморов

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—70184 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—176 × 250 мм. Тираж 2 800. Поступ. в производство 2/XI—33 г. Подписан к печати 23/XI—33 г. З. Т. 1370. Техред **Т. Андреева.** Зак. издат. 336

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., 11.

Телефон редакции 1-35-28

Продолжается прием подписки
на ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики

Театр и драматургия

Отв. редактор — А. И. АФИНОГЕНОВ

„Театр и драматургия“ ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре.
В каждом номере „Театра и драматургии“ — статьи и критические обзоры советского и мирового театра. Монографии о драматургах и актерах. Обзор печати. Театр СССР. Библиография. Пьеса советского или иностранного драматурга, снабженная литературными и режиссерскими комментариями.

Подписная цена: год — 72 р., 6 мес. — 36 р., 3 мес. — 18 р. Цена отдельн. номера — 6 р.

Подписка принимается всеми почтовыми отделениями, а также организаторами подписки и общественными распространителями на предприятиях и в учреждениях.
В розницу требуйте в киосках.

Жургазобъединение

ГАЗЕТА

КИНО

Орган Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и ЦК рабис.

ВЫХОДИТ КАЖДЫЕ 6 ДНЕЙ

**Газета „Кино“ борется за высококачественную советскую фильму.
Газета „Кино“ ставит и обсуждает на своих страницах творческие вопросы советской кинематографии и кинодраматургии; творческие методы в режиссерской, операторской, актерской работе, работе кинохудожника, мультипликатора и др. категорий киноработников — систематически освещаются в газете.
Газета „Кино“ освещает вопросы кинопроизводства и обсуждает все выходящие фильмы.**

Продолжается прием подписки

Подписная цена на 1933 год: 12 мес. — 12 р., 6 мес. — 6 р., 3 мес. — 3 р.

Жургазобъединение

Цена 2 руб.

12
21/XII

АРХИВ
4 ДЕК 1936
Г. Ц. К. П.

СОВЕТСКОЕ КИНО

Подписная цена:
6 месяцев—12 руб., 3 месяца—6 руб.
Цена отдельного номера—2 рубля

Продолжается прием подписки

на ежемесячный иллюстрированный журнал

орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Ответственный редактор К. Ю. ЮКОВ

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно в почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение